ŚWIAT FOTOGRAFII

24

ŚWIAT FOTOGRAFII

PISMO POŚWIĘCONE SPRAWOM FOTOGRAFII ARTYSTYCZNEJ I UŻYTKOWEJ
ORGAN POLSKIEGO TOWARZYSTWA FOTOGRAFICZNEGO

WYDAWCA: ODDZIAŁ POZNAŃSKI P. T. F.

PISMO UKAZUJE SIĘ Z SUBWENCJI MINISTERSTWA KULTURY I SZTUKI

ROK VII | STYCZEŃ 1952 R. | NUMER 24

SPIS RZECZY

ZBIGNIEW PĘKOSŁAWSKI

Na marginesie walki z wrogą ideologią w fotografice

Coraz częściej na łamach pism artystyczno literackich, w żywych dyskusjach na zjazdach i naradach twórczych stowarzyszeń artystycznych akcentowany jest fakt daleko posuniętej przemiany ideologicznej sztuki w jej rozlicznych dyscyplinach. Dominantą tych przemian jest znamienna dla społeczeństwa budującego socjalizm dążność do oparcia kultury naszych czasów o założenia realizmu socjalistycznego, przez które to określenie rozumiemy według sformułowania Gorkiego „sposoby wydobycia z danej rzeczywistości jej przewodnich idei i ucieleśnienie ich w obrazie".

Tak pojęty realizm nie jest jednakże, jak pisałem już we wstępie do katalogu Wystawy P.Z.F. „jakąś specjalną szkołą artystyczną, ani uniwersalną receptą na tworzenie, ale ma swe źródło w głębokim przeżyciu wewnętrznym zagadnień i istoty przemian, zachodzących w społeczeństwie klasowo różnym — jest w istocie swej przede wszystkim świadomym stosunkiem twórcy do dzieła — umiejętnością przetransponowania na język sztuki treści i formy, zespolonych harmonijną jednią; jest artystyczną kwintesencją znamion epoki, w jakiej żyjemy, zdolnością dialektycznego przewidywania w dziele historycznej racji czasów, które idą.

Z tak rozumianych zadań sztuki w socjalistycznym ujęciu wynika naturalny obowiązek unaoczniania konfliktów, które w społeczeństwie zróżnicowanym klasowo tkwią od wieków, a następnie rozładowywania obciążeń, kompleksów i nawyków, będących naturalnym dziedzictwem przeszłości, wreszcie — unaocznianie ducha przemian społecznych, potrzeby i sensu socjalistycznych osiągnięć, zrozumiałość, a po poprzez brak formalistycznych wtrętów — klasyczna równowaga między ładunkiem treści a sposobem jej artystycznego podania.

Nie sposób dziś mówić o sztuce nie uwzględniając całokształt zagadnień polityczno-ekonomicznych, które składają się na obraz epoki: walki nowego ze starym. „Sztuka, zdaniem Lenina, winna jednoczyć wzruszenie, myśl i wolę

mas, podnosić je na coraz wyższe poziomy... przebudzać w masach artystów i pielęgnować ich rozwój".

Nie ulega kwestii, iż blokowi imperialistycznemu taka koncepcja sztuki jest wroga i obca. Znacząc wyraźną linię podziału między sztuką socjalistyczną a burżuazyjną nie potrafi jednak przeciwstawić jej nic pozytywnego; panamerykańska kultura przestała być przynętą z chwilą druzgocącej klęski i kompromitacji faszyzmu z jej nieodłącznymi atrybutami: okrucieństwem i rasizmem.

Nie rezygnując z walki, bo oznaczałoby to dla imperializmu zagładę próbuje usidlić wyczerpany wieloletnią wojną świat mirażem sztuki opartej na założeniach egzystencjonalizmu, abstrakcjonizmu i kosmopolityzmu; usiłuje sprowadzić sens życia ludzkiego do biologicznego faktu, trwania, do walki o miejsce na ziemi — bez możliwości jakiegokolwiek sensownego sposobu przekształcenia ustalonego raz na zawsze porządku rzeczy — bez widoków na lepsze jutro.

Beznadziejność, fatalizm, bezsens istnienia, głęboki rozkład moralny, nihilizm patronują tym teoriom, które imperializm usiłuje przeciwstawić walczącym o postęp, dobrobyt, proletariacką kulturę i pokój — socjalizmowi.

Kosmopolityczna teoria sztuki ponadnarodowej znalazła we Francji i Ameryce swe ucieleśnienie w abstrakcjonizmie — któremu człowiek jego zmagania, pragnienia i dola są obce. Sztuką tego typu, sztuką pseudo postępową usiłuje blok wstecznictwa zdezorientować i rozbroić masy.

W fotografice — tej dziedzinie plastyki, która jest naszym udziałem — zjawisko cytowanej wpływologii kosmopolitycznych oddziaływań Zachodu dostrzegamy obecnie słabiej niż np. w malarstwie. Dowodzi to większej czystości naszych szeregów w większej podatności do chwytania i artystycznego przetworzania motywu ideologicznie sytnego. Obiektyw szybciej i prawdziwiej daje podkład treściowy dziełu. Rzecz cała w tym, aby mając tę większą podatność obiektywu w dyspozycji — wesprzeć mechaniczne działanie kamery żywą, pulsującą chęcią oddania w dziele syntezy rewolucyjnych przemian społecznych, kwintesencji socjalistycznego stylu pracy, radości nowego życia, które nie jest fatalistycznym koszmarem, ale polem ciągłych doświadczeń, ulepszeń, osiągnięć i przemian — dumą ludzkiego trwania na ziemi prawem do wolności i pełni życia, warunkującym rozkwit kultury i dziedzictwo osiągnięć współczesnych — potomnym.

Bałamutnej teorii kosmopolitycznego zaprzaństwa przeciwstawiamy proletariacki internacjonalizm; duchowi niewiary, fatalizmu, życia z dnia na dzień głęboko patriotyczną narodową kulturę, opartą o wszystko, co wartościowe i twórcze w naszej przeszłości. Dla socjalistycznej treści, będącej kwintesencją naszej walki i osiągnięć szukamy socjalistycznej formy, równie mocnej i prawdziwej, jak treść.

Nie udaje nam się to jeszcze w pełni — jeszcze ciąży nazbyt ładunek zmanierowanej przeszłości, mieszczańskich nawyków — jedno jest pewne: w naszej twórczości i naszej filozofii tworzenia nie stawiamy wzorem amerykańskim „na tej samej płaszczyźnie dusiciela kobiet, mordercy, który uprawia ten proceder dla jakiejś fantazji czy nawet „ze szlachetnych pobudek" — i powiedzmy działacza społecznego, marzącego w ustroju kapitalistycznym o szklanych domach" (Sokorski).

Szeroko otwarta w przyszłość gigantyczna Brama Turgajska, stworzona wysiłkiem socjalistycznego człowieka, który ujarzmił energię atomową i oddał ją w służbę ludzkości — to dla nas symbol Kraju Rad — groźne memento dla potwora ludzkości, który z piedestału namiastki parlamentu rzucił światu groźbę zagłady atomowej, gdy zawiodły wszystkie środki śmiercionośne, zastosowane z taką satysfakcją wobec walczącej o prawo do istnienia Korei.

Uświadomienie sobie tych spraw i faktów — przejęcie się wielką chwilą dziejową, świadome uczestnictwo w budowaniu po przez sztukę lepszego dziś i wspaniałego, socjalistycznego jutra — jakże pomaga w tworzeniu!

JAN SUNDERLAND

Zagadnienia kompozycji w portrecie i krajobrazie

(dokończenie)

F) Pejzaż.

Portret się komponuje twórczo nie tylko w dziele odtwarzającym, lecz przede wszystkim za pomocą przeobrażenia samego tematu w naturze: pozą, strojem, uczesaniem, oświetleniem. Kompozycja krajobrazu polega wyłącznie na wyborze punktu widzenia, tematu, oświetlenia. Tu więc jeszcze bardziej niż w portrecie kompozycja sprowadza się do wyczucia motywu. W dziedzinie pejzażu należy fotografować to co się podoba i unikać błędów.

Krajobraz winien czynić zadość dwom postulatom: harmonii obrazu oraz poznania. Do zakresu poznania należą głównie następujące czynniki:

a) budowa ziemi i jej skład: równinna czy górzysta, pustynna czy urodzajna, lesista czy wodnista itd.,
b) atmosfera: sucha czy wilgotna itp.;
c) element ludzki: uprawa, budynki, urządzenia techniczne itd.

Na piękno wpływa głównie układ form i oświetlenie. Wydaje mi się, że w krajobrazie (zarówno w porównaniu z innymi tematami, jak i bezwzględnie) piękno tego, co obraz przedstawia, jest ważniejsze dla ogólnego poczucia harmonii obrazu od wartości estetycznej elementów formalnych tegoż obrazu. Treść i idea krajobrazu, odbicie w nim człowieka i jego działalności, jego zwierania się z przyrodą, wyobrażenie bujności samej przyrody, rozmachu życia roślinnego, fantastyczności form — wszystko to odgrywa bardzo ważną rolę.

Jakież zagadnienia kompozycyjne nasuwają się w krajobrazie?

1) Format. Krajobrazy komponuje się zwykle w formie prostokąta poziomego, rzadko pionowego. Format poziomy sugeruje przyziemność. Pionowy — wysokość. Pamiętam zdjęcie W. Lebiedzińskiego pt. „Przewodnik". Góral podhalański z blachą przewodnika stoi na tle nieba i pokazuje coś w oddali. Zajmuje około trzeciej lub czwartej części wysokości — część górną. Dolne dwie trzecie — to skałka wapienna na której stoi. Wrażenie wzniesienia, sugestia wysokości — znakomita.

Format kwadratowy komponuje się trudniej, sprawia wrażenie nudne, jeżeli nie jest rozczłonkowany w sposób interesujący. W końcu XVIII i na początku XIX wieku faworyzowano pejzaże koliste i owalne. Nadają się one bardziej jako fragmenty wnętrz, czyli jako części większej całości, niż jako utwory samoistne. Ze względu na swoją jednobarwność fotografia rzadko się nadaje do podobnych rozwiązań, bo nie wiąże się z otaczającym wnętrzem tak jak obraz malowany; obrazowi zaś traktowanemu w oderwaniu od otoczenia architektonicznego, forma kolista lub owalna odbiera równowagę.

2) Rafą podwodną kompozycji pejzażowej na równinie jest horyzont. Jeżeli stanowi on linię prostą i jest umieszczony na połowie wysokości — do czego ma wybitną skłonność w ręku niedoświadczonego amatora — to dzieli obraz na dwa równe, nudne prostokąty. Przed pięćdziesięciu laty, gdy jeszcze filtry nie weszły w użycie, prostokąty te różniły się wybitnie walorem; ziemia była bardzo ciemna, niebo białe, co jeszcze bardziej rozbijało jednolitość obrazu. Tych wad należy bezwarunkowo unikać.

Jak tego dokonać?

a) Umieszczając horyzont bądź nisko, bądź wysoko. Korzystnym miejscem umieszczenia horyzontu jest np. poziom, który dzieli wysokość obrazu według reguły złotego podziału, tj. tak, by cała wysokość miała się w takim stosunku do większej części, w jakim większa część się ma do mniejszej. Będzie to mn. w. wysokość 38 lub 62 do stu.

Możliwe są jednakże i inne proporcje. Pięknym przykładem bardzo wysokiego umieszczenia horyzontu jest „Wizja miasta" Bułhaka, gdzie w mieście, widzianym z wysoka, liczne wieże prowadzą wzrok do widnokręgu, umieszczonego przy samym górnym brzegu zdjęcia.

Bardzo niskie umieszczenie horyzontu stwarza wrażenie powietrzności, które na ogół jest miłe; może jednak prowadzić do ubóstwa kompozycji, jeżeli niebo nie jest szczególnie ciekawe.

b) Można dać wycinek rzeczywistości w ogóle bez horyzontu: sama ziemia, albo samo niebo. Bardzo ładne rozwiązania pierwszego rodzaju przedstawił kol. Rosner w dwóch obrazach szachownicy pól podkrakowskich na wystawie prac członków PZF na Żoliborzu; to samo ujęcie jest uzasadnione w fotografii dachów z wysokiej wieży. Odwrotne ujęcie — samego nieba — będzie na miejscu, gdy tematem są ptaki, samoloty lub obłoki. Ale oba te rozwiązania mają charakter wyjątkowy. Człowiek jest przyzwyczajony do stania na ziemi i obejmowania wzrokiem kawałka stropu nieba, i stale się ograniczać do jednego z dwojga nie lubi.

c) Najbardziej pożądane w kompozycji pejzażowej jest tedy inne łamanie monotonii horyzontu: horyzont nierówny, nie płaski. Takim horyzontem jest przede wszystkim zarys gór; i dlatego pejzaż górski jest — pod tym jednym względem! — łatwiejszy od dolinowego: bo kapryśne, prawie niepowtarzalne zarysy szczytów i grani, zwłaszcza skalistych, wytwarzają nieprawdopodobne bogactwo form, trójkątów o różnej ostrości kątów, trapezów, półkoli itd. — Na morzu analogiczną rolę może odgrywać wysoka fala, wytrysk piany w zderzeniu fali z lądem.

d) Ale najczęstsze będzie przerywanie horyzontu za pomocą przedmiotów, których podstawa znajduje się w dolnej, ziemnej części obrazu, wierzchołek zaś w górnej, w niebie. Takimi przedmiotami mogą być domy, bądź oddzielnie stojące, bądź o różnej wysokości, wieże, drzewa, dźwigi, kominy fabryczne, na wodzie żagle i statki, wreszcie pierwszoplanowe postacie ludzkie lub zwierzęce. Są one pożądane nie tylko dla urozmaicenia, jakie wprowadzają, łamiąc linię widnokręgu, lecz także dla tego, że związują prostokąty ziemi i nieba, łącząc się zarówno z jednym jak i z drugim. Oczywiście że użycie tego sposobu bez wyczucia i doświadczenia może udaremnić spełnienie tej roli: np. umieśćmy w pejzażu postać ludzką, której ciemna suknia lub spodnie wypadną na tle jasnego nieba — taka postać swego zadania związania dwóch części obrazu nie spełni.

e) Związanie dwóch części obrazu — ziemi i nieba — osiąga się jeszcze innym sposobem,

mianowicie za pomocą „kontrapostów". „Kontrapostami" — dosłownie „przeciwstawieniami" — nazywa się w malarstwie umieszczenie plam w takim stosunku do siebie, żeby się równoważyły. Weźmy np. pejzaż, składający się na ogół z poziomych smug: morze albo pole i niebo. Przypuśćmy, że w jednym rogu dolnym widoku znajduje się wyraźna plama: kamienne molo, albo burta łodzi; krzak, traktor, pasąca się krowa lub koń itd. Przypuśćmy dalej, że nad tym samym rogiem obrazu ukazuje się samotny obłoczek. Jeżeli fotograf się połasi na ten widoczek tak jak go widzi w tej chwili, to uzyska przeładowanie z jednej strony obrazu, pustkę z drugiej. Jeśli zaś zaczeka, aż obłoczek przepłynie do drugiego rogu górnego i tam zrównoważy swoją jasnością ciemną (albo również jasną) plamę mola, burty krzaku, traktora czy konia — uzyska obraz kompozycyjnie poprawny.

3) Stworzenia żywe w krajobrazie, czyli „sztafaż", grają ogromną rolę, ożywiają go, nieraz tłumaczą intencję artysty, interpretują krajobraz za niego. Jakież zagadnienia powstają w związku z użyciem sztafażu?

a) Sztafaż winien być odpowiedni treścią. Więc odpowiednim będzie w pejzażu przedstawiającym pola lub łąki człowiek, który pole obrabia, łąkę kosi, pasie krowy itd.; w zdjęciu hałdy węgla lub kompleksu fabrycznego — górnicy bądź robotnicy fabryczni śpieszący do pracy lub z pracy. W fotografii górskiej — juhas i owce, taternicy z przewodnikiem lub bez, kozice; w zdjęciu nad morzem rybacy, marynarze, wczasowcy, mewy. Natomiast niewiasta na wysokich obcasach, z parasolką w ręce np. nad brzegiem przepaści łączy dwa światy raczej przeciwstawne niż uzupełniające się, i nadaje się do satyry fotograficznej, której treścią i nastrojem będzie właśnie nieodpowiedniość względem siebie dwóch różnych pierwiastków tematycznych zdjęcia. Tak samo zdjęcie przedstawiające świątynię grecką z odpowiednim sztafażem lub bez niego będzie miało za treść architekturę, napomknienie o historii, będzie grało skojarzeniami z estetyką grecką, może nawet filozofią grecką. Wprowadźmy do tegoż zdjęcia autocar i mniej lub więcej hałaśliwych zwiedzających pod kierownictwem ględzącego przewodnika zawodowego: temat się zmieni, będzie nim wycieczka, a świątynia Posejdona lub Hery z tematu stanie się tłem.

b) Sztafaż można użyć w różnej skali. U Frąckiewicza pod wielkim szeroko potraktowanym jasno szarym Giewontem, na równie szeroko potraktowanej łące, małymi, ostrymi akcentami bieli grają koszule kosiarzy. U Szałaśnego w obrazie „Hen Lodowy" kilku turystów wpatruje się w odległy szczyt. Ten szczyt jest tematem; ale sztafaż jest elementem kompozycji prawie równorzędnym.

Im bliżej umieścimy sztafaż, tym bardziej punkt ciężkości obrazu nań się przenosi. Krajobraz przekształca się powoli w kompozycję o treści przede wszystkim ludzkiej, w kompozycję portretową lub scenę rodzajową. Jednakże artysta potrafi narzucić swoją hierarchię elementów tematycznych obrazu. W pewnym utworze Tad. Wańskiego rybaczki na pierwszym planie, odwrócone, niezindywidualizowane, miękko narysowane, sprawiają wrażenie całkowicie akcesoryjne w stosunku do burzliwego morza w tle — złowrogiego, nienasyconego.

4) Portret może być ujęty płasko: różnica odległości poszczególnych punktów modela od obiektywu jest nieznaczna; można go widzieć w jednej płaszczyźnie bez większej szkody.

Kajobraz można też widzieć płasko; jest to jednak efekt rzadko odpowiadający rzeczywistemu wrażeniu oraz świadomości, i dlatego efekt to szybko nużący. Znacznie większą skalę efektów daje uwypuklenie głębi — perspektywa obrazu.

Na efekt perspektywy składają się cztery czynniki:

a) zmniejszanie się przedmiotów wraz ze zwiększaniem się odległości. Umiejętne użycie kilku planów, np. umieszczenie notorycznie małych przedmiotów na pierwszym planie, więc ich wyolbrzymienie na obrazie, znakomicie wzmaga poczucie głębi. Rzeczą wyczucia artysty jest wybór takich przedmiotów i taki układ pierwszego planu żeby nie nabrał on zbytniego znaczenia, żeby nie zgasił tego, co ma być tematem głównym.

b) zbieżność linij, w naturze równoległych. Koleiny drogi jezdnej lub szyny kolei żelaznej, dwa szeregi słupów telegraficznych, drzew lub domów po obu stronach drogi bądź ulicy, ustawione w kierunku od widza w głąb, sprawiają wrażenie głębi nie tylko tym, że się zmniejszają, lecz także schodzeniem się w nieskończoności. Efekt ten jest tym mocniejszy, im bardziej szerokokątnym jest obiektyw.

c) degradacja atmosferyczna. Im większa odległość, tym mniejsza kontrastowość kolorów i tym słabszy walor. Ten efekt się zwiększa wraz z wilgotnością powietrza. Lekka mgła, godziny poranne sprzyjają wrażeniu głębi.

d) ostrość poszczególnych planów. Im większa różnica ostrości między planami, tym większy efekt perspektywiczny. Jednakże, tak jak i w portrecie, wypada dbać o to, by miękkość, sprzyjając perspektywie, nie przekreśliła pożądanej „definicji" przedmiotów, tj. dokładności ich obrazu, a za tym zrozumiałości dzieła.

Człowiek widzi ostro płaszczyznę nadzwyczaj małą, ale radzi sobie ciągłym poruszaniem oczu i natychmiastową podświadomą syntezę widzianego w różnych chwilach kolejnych. Ostrość, która by odpowiadała ostrości widzenia oka ludzkiego, lecz nie uwzględniała czynności syntetyzującej umysłu, sprawiała by wrażenie niezadawalające, bo uniemożliwiała by analogiczną syntezę w stosunku do obrazu. Ostrość całego

obrazu — pożądana w zdjęciach często dokumentarnych — pozbawia umysł możności przeprowadzenia syntezy wrażeń oraz związanej z nią definicji odległości planów. Stąd najczęstsze w krajobrazie dążenie do zróżniczkowania planów przez ograniczenie ostrości do jednego planu. Nieostrość pozostałych powstanie przy dużej przesłonie automatycznie, i w pewnych granicach będzie proporcjonalna do odległości od planu ostrego.

aa) Jedna — stosowana najpowszechniej — wymaga ostrości pierwszego planu.

bb) Druga — ostrości tematu głównego. Przekonywującym jej przykładem był ostry zamek lubelski w nieskończoności z rozwianymi liśćmi kasztanów na bliziutkim pierwszym planie E. Hartwiga. Ale sądzę, że odwrotne potraktowanie było by również wartościowe, może w niemniejszym stopniu. Przy tym godzi się zaznaczyć, że łatwiej się znosi nieostrość przedmiotów o których się wie, że są często w ruchu, jak liście, poruszane wiatrem, niż nieostrość przedmiotów twardych i stałych. Jest to więc teoria, którą wypada stosować ostrożnie.

cc) Trzecia teoria, wysunięta przez znakomitego malarza — pejzażystę Corota, wymaga największej ostrości na wysokości oka patrzącego. Wydaje się, że może ona mieć podstawy w stosunku do obrazów wielkich, wiszących na ścianach, oglądanych mn. w. zawsze w jednakowych warunkach. Względem fotografij o formatach albumowych, pocztówkach itp. oglądanych za pomocą brania do ręki, nie ma ona podstawy już choćby z braku stałej wysokości oka względem obrazu. Warto by ją wypróbować w stosunku do tzw. „muralów".

5) Przy tym wszystkim należy jednak pamiętać, że powyższe uwagi bynajmniej kwestii ostrości nie wyczerpują. W grę wchodzą jeszcze inne czynniki. Np. istnieją materiały (w naturze, nie w obrazie), które nie znoszą nieostrości: np. skała. Są inne, które, przeciwnie, narysowane ostro, zwykle tracą charakter. Np. kwiaty zamieniają się w gips; bieżąca woda zamarza; szybki ruch — pociągu, motocyklu, konia, narciarza — ginie. Znów pokarm dla intuicji twórcy!

6) Obok tych kwestyj zasadniczej wagi, wspomnę o sprawie drobniejszej: o poziomie aparatu. Czasami temat kusi do skierowania go do góry lub do dołu. Rzadko (podkreślam: „rzadko" nie „nigdy") wyniki usprawiedliwiają zabieg. Zwłaszcza przewrócenie aparatu obiektywem do dołu daje zwykle obraz fałszywy, mianowicie sprawia wrażenie, że dalsze plany znajdują się wyżej od dolnych, a nie odwrotnie. Aby przeciwdziałać temu wrażeniu, trzeba, by obraz zawierał jakieś oczywiste świadectwo istotnego stanu rzeczy. Takim świadectwem — libelą psychologiczną — będą ludzie, widziani z góry, zwłaszcza stojący; będzie nią powierzchnia wody, jeżeli jest pomarszczona; bo gładka może odegrać na obrazie rolę ziemi lub nieba i nie ustrzeże od błędu w interpretacji obrazu (przez widza). Jeszcze lepszym świadectwem prawdy będzie objęcie obrazem przeciwległego brzegu rzeki czy jeziora.

7) Zasada „naturalnego kierunku ruchu", wspomniana z okazji portretu, ma odpowiednie zastosowanie w krajobrazie. Sfotografujmy samotny szczyt górski. Jeżeli go umieścimy po prawej stronie, to będzie on „na końcu" obrazu (recte — na końcu jego oglądania); powstanie wrażenie podnoszenia się do szczytu. Umieszczony zaś z lewej strony, szczyt stanie się punktem początkowym drogi; otrzymamy wrażenie schodzenia zeń. Wodospad, fotografowany z prawego brzegu, będzie potężniejszy (ceteris paribus) od tegoż wodospadu, fotografowanego z lewego brzegu: bo w pierwszym wypadku będzie płynął z lewa na prawo, więc naturalnie, bez oporu, w drugim zaś — „pod prąd".

8) Wreszcie sprawa oświetlenia. Tu pozornie artysta może tylko wybierać, nie stwarzać. Ale możliwości wyboru (i związana z nimi, gdy chodzi o oświetlenie krajobrazu, konieczność cierpliwości) są znaczne: oświetlenie zmienia się z porami roku, godzinami dnia, i ze stanem pogody. Poza tym dużo może stosowanie filtrów i opracowanie zdjęcia.

Można więc dążyć do obrazu mniej lub więcej jednolitego — szarego, jasnego lub ciemnego rodzaju można osiągnąć piękno, wyraz, wzruszenie. Przypominam jasno-szare, a jakże wyraziste i piękne „Opłotki" Bułhaka, albo jego „wizje miasta"; w podobnie skąpej gamie walorów tworzyli cuda najwięksi pejzażyści początku XX wieku: Jeremin w pejzażach krymskich, Keighley, Misonne. Ciemne, potężne krajobrazy widzieliśmy np. u Dudley Johnsona, Andersona itd.

W ostatnich latach dominują pejzaże kontrastowe, gdzie i światła i cienie doprowadzono do dużego natężenia. Ale cokolwiek może zdziałać opracowanie, najwyższym jest moment zdjęcia. Fotograf musi na podstawie znajomości tematu wybrać — doczekać się takiej czy innej wysokości słońca, stopnia zamglenia, zgęszczenia zieleni, kształtów chmur, kierunku z którego pada światło itd. Po czym winien intuicyjnie uchwycić chwilę odpowiedniego rozkładu świateł i cieni, tak aby się stać, jak rzekł pewien historyk sztuki o pewnym malarzu, „twórcą baśni dramatycznych, których bohaterem jest jedna osoba — słońce" (Focillon o Turnerze).

9) Na zakończenie pragnąłbym wspomnieć o ciekawym zjawisku: o tym, jak w fotografii pejzażowej odbija się narodowość artysty. Zdawałoby się, że ten sam temat winien dawać u różnych fotografików takie same obrazy. Nic podobnego. Za przykład wezmę ten rodzaj krajobrazu który zapewne znam najlepiej: fotografię górską. Otóż weźmy najlepszych polskich fotogra-

fów gór: Stalonego Dobrzańskiego, Kaczanowskiego, Schabenbecka, ostatnio Hartwiga Frąckiewicza Wawrzyniaka: góry są u nich romantyczne i trochę niematerialne; składają się z powietrza i światła niemniej niż ze skały; wciągają w głąb i unoszą wzwyż. U Czechów te same Tatry są twarde, rzeczowe, bardzo materialne — i trochę bezładne, bezosobowe. U Francuzów — mam na myśli np. zbiorowy album zdjęć wysokogórskich, wydany ok. r. 1930 pt. „Haute montagne" — niemal wszystko się sprawdza do dekoracyjności, do układu plam i linij. A zdarzyło mi się obejrzeć kilka zdjęć angielskich, ilustrujących artykuł ich autora o Tatrach w piśmie geograficznym. Zdjęcia miały charakter himalajski, pomimo braków lodowców; gdyby nie podpisy, sądziłbym, że mam przed oczyma jakiś przełom Bramaputry itp. egzotykę. Widocznie wizja autora wyrobiła się w tamtejszej skali przestrzennej.

— — — — — —

I tak oto przejrzeliśmy bardzo pobieżnie, bardzo schematycznie szeroką skalę możliwości kompozycyjnych w dwóch dziedzinach twórczości plastycznej. Pamiętajmy, że dzieło sztuki jest wypowiedzią, i rządzą nią reguły podobne do tych, jakie rządzą wypowiedzią słowną. Więc przede wszystkim — trzeba mieć coś do powiedzenia; następnie, trzeba to wypowiedzieć zrozumiale i poprawnie; jeśli nas stać na to, wypowiedzmy naszą myśl i nasze uczucie bądź wyraziście, bądź pięknie, bądź też — jeżeli temat i warunki na to pozwalają — i wyraziście i pięknie; wreszcie — również jeśli nas stać na to — mówmy prosto.

WITOLD DEDERKO

Źródła praw kompozycji mają swe źródło w naturze*)

Prawa, o których mam zamiar mówić w niniejszym artykule są stare i ogólnie znane. Już dziesiątki lat temu zostały uszeregowane i ustalone. Moim zadaniem będzie wyjaśnienie genezy tych praw. Wyjaśnienie, że prawa te nie wynikły z niczego, gdyż nic w świecie z niczego się nie zjawia, wszystko ma swój związek z otoczeniem i z niego wyrasta.

Człowieka otacza wszechświat materialny. Z tego wszechświata człowiek czerpie środki swej egzystencji i wszystko, co tworzy, jest wzorowane na jego spostrzeżeniach, na dostrzegalnych formach materii we wszechświecie.

Kompozycja, jako dzieło człowieka musi tym samym mieć swe źródło w przedmiotach materialnych, otaczających człowieka.

Słowo „kompozycja" — oznacza układ. Uporządkowania. W polskim języku mamy piękne słowo na wszystko, co się człowiekowi podoba: „ładny". Słowo, pochodzące od rdzenia „ład" = porządek. Wszystko, co jest celowe, uporządkowane według takich, czy innych zasad jest ładne. Brak tego porządku oznacza chaos, bezład, brzydotę, przypadkowość.

Obserwując, drogą doświadczeń, człowiek wydzielił to, co się mu podoba od tego, co mu się nie podoba. Oddzielił ładne od bezładnego. Obserwując to, co jest ładne, wyłowił cechy wspólne. Przekonał się, stosując te cechy do dalszych swych dzieł, że istotnie one decydują o ładności dzieła. W ten sposób stworzył prawa kompozycji.

Prawa kompozycji są ogólnymi ramami, w których artysta umieszcza swoje dzieło. Ramy są do pewnego stopnia stałe, zaś różnorakość dzieł polega na różnicach tymi ramami ograniczonych.

Kompozycja obowiązuje każdego artystę — twórcę. Kompozycja musi istnieć w dziełach rzeźbiarza i malarza, w wierszu, powieści, czy utworze dramatycznym, w pieśni, czy symfonii, w tańcu, czy grze aktora, w budynku, czy rozplanowaniu parku. We wszystkich tych wypadkach obowiązują te same, generalne zjawiska, występujące w fakcie komponowania. Zjawiskami tymi są.

1) Stałe stosunki
2) Zmienność.

Zjawiska te nazwijmy dla uproszczenia prawami. Wszystkie inne zjawiska pochodzą od tych dwóch praw.

Prawo stałych stosunków jest przyczyną jedności, zwartości dzieła. Prawo zmienności, wprowadzone do kompozycji wynika z potrzeby człowieka. Człowiek nie chce się znurzyć oglądaniem świata. Odmiana jest odpoczynkiem dla jego systemu nerwowego.

Parównując dwie ulice: jedną o budynkach planowanych w/g jednego schematu z drugą, o budynkach utrzymanych w jednym stylu, ale budowanych indywidualnie, przekonamy się, że

*) Fragment opracowanego dzieła pt. „Elementy Fotografiki" wygłoszony na wieczorze dyskusyjnym PZF. jesienią 1951 r.

pierwszy przypadek kompozycji będzie mniej udany. Obraz takiej ulicy będzie nurzący. Człowiek szuka zmienności we wszystkim: w pożywieniu, w ubraniu, otoczeniu. Jest ona wynikiem psychiki ludzkiej, starającej się przy pomocy odmian ulepszać warunki bytowania. Odmiana jest odpoczynkiem.

Rytm jest zjawiskiem, występującym w czasie. Rytm poza czasem nie istnieje. Rytm wynika z zachowania stałych stosunków pomiędzy różnymi zjawiskami w czasie. Najczęściej rytm jest podzieleniem czasu na równe odcinki, z zachowaniem zmienności w poszczególnych odcinkach.

Rytm występuje wyraźnie w poezji, muzyce i tańcu. Są to dyscypliny sztuki najściślej z czasem związane, poza czasem nie wyobrażalne.

Jednakże w dyscyplinach plastycznych również występuje zjawisko rytmu, pozornie poza czasem. Obraz jest rytmiczny, jednakże oglądając go nie wyczuwamy zjawiska czasowego.

Dzieje się to dlatego, że czas, konieczny do zachowania zjawiska rytmu jest odnośnie dzieła plastycznego ukryty. Ukryty w czasie potrzebnym do oglądania dzieła.

Wzrok nasz nie chwyta nigdy całości obrazu, gdyż kąt ostrego widzenia wzroku jest bardzo wąski (około 2°). Wzrok ślizga się po obrazie i dostrzega poszczególne jego szczegóły. W wypadku dobrej kompozycji odcinki czasu, w których odbiorca dzieła ogląda poszczególne fragmenty tego dzieła są sobie równe, lub stosunki pomiędzy następującymi po sobie odcinkami czasu proporcjonalne do siebie.

W reprodukowanym fotogramie fotografika radzieckiego Zelmy (okres międzywojenny) pt. „Nowi Jakuci" stosunki pomiędzy twarzami wynoszą;

$$2 : 3 = 3 : 4,5 = 4,5 : 6,75$$

czyli stale 2 : 3. Odległości są różne, ale stałość stosunków zachowana. Wzrok oglądającego (przeważnie od lewej do prawej) na każdej następnej twarzy zatrzymuje się dłużej, niż na poprzedniej. Jest to słuszne, gdyż ważność postaci wzrasta od lewej do prawej. Rytmika jest zastosowana prawidłowo, celowo.

Rytmika istnieje w przyrodzie. Jest z nią ściśle związana, jest konieczna i wypływa z ogólnych praw, rządzących przyrodą. Trzy są rodzaje rytmiki (z grubsza) odróżniane: makrorytmika, mezzorytmika i mikrorytmika. Do naszej świadomości trafia najlepiej mezzorytmika, słabiej makrorytmika. Mikrorytmiki nie dostrzegamy. Poznaliśmy ją drogą pośrednią, za pomocą badań naukowych.

Makrorytmika związana jest przeważnie ze zjawiskami astronomiczymi. Zjawiska te prawie zawsze występują rytmicznie. Zmiany roczne, dzienne, zmiany faz księżyca powtarzają się w jednakowych odcinkach czasu.

Jeżeli weźmiemy pod uwagę hamowanie szybkości ruchu ciał niebieskich, to również stwierdzimy, pomijając kataklizmy astronomiczne ruch jednostajnie zwolniony, zachowujący stałość stosunków, a więc rytmiczny.

Człowiek dostrzega wymienione zmiany, jednakże pojęcie rytmu występuje odnośnie tych zjawisk w jego świadomości pośrednio, za pomocą pamięci.

Mezzorytmika jest bezpośrednio dostrzegalna. Mezzorytmika jest taką rytmiką, którą możemy podstawić pod melodię od szybkości prestissimo — do adagio

Do mezzorytmiki, występującej w przyrodzie zaliczamy: rytm fal wody, rytm serca, czy oddechu, rytm spadających kropel. Fale morskie falują w tempie largo, czy adagio, serce bije presto.

W rytmie tym człowiek bezwiednie wykonuje większość swych codziennych czynności: mówi, chodzi, pracuje. Mezzorytmia ma z tego powodu największe zastosowanie w sztuce.

Mikrorytmia jest przez człowieka niedostrzegalna jako rytm, lecz jako zjawisko ciągłe. Do zjawisk mikrorytmicznych zaliczamy drgania fal elektromagnetycznych, czy dźwiękowych. Tak wrażenia wzrokowe, jak i słuchowe, następujące po sobie z częstotliwością większą, niż 16 drgań na sekundę wydają się człowiekowi zjawiskami, trwającymi bez przerwy.

A w tych właśnie zjawiskach mikrorytmicznych zachowanie stałych stosunków występuje zawsze.

Świat jest rytmiczny i dlatego sztuka jest rytmiczna, dlatego sztuka zachowuje prawa stałych stosunków.

Rytm w sztuce wynika z materii posiada za tym podłoże materialistyczne.

Winniśmy jednak pamiętać, że rytm jest jedynie jednym przykładem zachowania stałości stosunków w przyrodzie i sztuce. Gdy stosunki te liczbowo nie są wielkie (1 : 1, 1; 1 : 1, 3) wówczas zjawisko rytmu występuje z taką samą prawie siłą, jak przy rytmie jednostajnym (1 : 1). Gdy stosunki te zwiększają się — wrażenie bezpośrednie rytmu zanika. Diminuendo, względnie accelerando staje się zbyt raptowne, aby zachowało się wrażenie rytmu. Powstaje wówczas inne wrażenie: wrażenie zmienności.

Gdy jednakże zachowamy zmienność, nie stosując się do zasady zachowania stałych sto-

sunków, zmienność ta przestanie robić wrażenie celowe, zwarte, stanie się przypadkowa, brzydka.

Sztuka, starając się stworzyć swą postać zewnętrzną jak najbardziej urozmaiconą, — sięgnęła do królestwa stałych stosunków, wyrażanych większą liczbą.

Oczywiście ta zdobycz kompozycji nie przyszła również z nikąd. Miała ona swój wzór w naturze.

Natura, szczególnie natura żywa posiada w swym zapasie szereg pięknych proporcji.

O pięknym dziele natury mówimy, że jest proporcjonalne. Szukamy tych proporcji. Poszukiwania dają nam kilka liczb, różniących się między sobą, jednak stwierdzają zawsze prawo stałości stosunków.

Wzrost rośliny. Liście wyrastają nad liśćmi. Przyjrzawszy się im, dostrzeżemy, że im bliżej wierzchołka, tym odstępy między nasadami liści są mniejsze. Pomiar i rachunek wskaże nam zawsze, że:

$$\frac{A}{B} = \frac{B}{C} = \frac{C}{D} = \frac{D}{E} = \frac{E}{F} \text{ i t. d.}$$

a więc prawo stałych stosunków jest zachowane.

W wielu wypadkach wartość tych stosunków wynosi:

$$1. \quad \frac{A}{B} = \frac{A+B}{B}$$

co liczbowo daje 1 : 1,6 (w przybliżeniu).

Jeżeli odcinek A + B podzielimy na dwa nierówne odcinki w/g równania (1), otrzymamy tzw. „złoty dział" tego odcinka.

Dział ten został przyjęty przez sztukę jako najpiękniejszy, najszlachetniejszy. Przyczyna jego leży w otacającej nas materii.

Ciało ludzkie w wypadku człowieka bardzo harmonijnie zbudowanego można podzielić w kilkudziesięciu kierunkach przy pomocy złotego działu. Np. odległość od czubka głowy do pępka i od pępka do stóp. Długość ciała, równająca się odległości od palców do palców rąk, gdy się je wyciągnie w bok. Staw barkowy dzieli tę odległość w punkcie złotego działu. Słup z materiału plastycznego (np. gliny), obciążony z góry ku dołowi zniży się i „rozedmie", przy czym największe rozdęcie powstanie w punkcie złotego działu. Geometria daje nam stosunek złotego działu w pentagramie (gwiazda pięcioramienna), której każda prosta jest podzielona dwukrotnie przez przecinające ją dwie proste w punktach złotego działu.

Oprócz złotego działu istnieją inne, również pięknie dzielące zespół odcinków, pod warunkiem, że każdy z nich będzie podzielony tym samym działem. Dział „normatywny":

$$2. \quad \frac{A}{B} = \frac{B}{2A}$$

co liczbowo wynosi w przybliżeniu $1:1.4 = 1:\sqrt{2}$

Ogólnie za zasadę należy przyjąć, że stosunki winny być mniejsze od 1 : 1,9 i większe od 1 : 1,4. Przekraczając wymienione granice otrzymujemy stosunki wielkościowe albo za duże, albo za małe. W pierwszym wypadku postęp nie daje dobrego wrażenia, gdyż przy dużych stosunkach jest trudny do porównania, w drugim — różnice stają się dla oka niedostrzegalne.

Przyroda jest jednak niejednokrotnie zbudowana w/g takich, nieużywanych w kompozycji stosunków. Ponieważ są one niedostrzegalne, człowiek nie wprowadza ich do własnych konstrukcji twórczych.

Najbardziej należy unikać stosunków w których dzielnik jest podzielny przez dzielną bez reszty (np. 1 : 2, 1 : 3, 1 : 4 itd.). Wrażeniowo wielkość dzielnika staje się wielokrotnością dzielnej. Układ robi wrażenie monotonne.

Dlaczego?

Dlatego, że materia, otaczająca bezpośrednio człowieka nie wykazuje w większości przypadków symetrii, nie wykazuje dokładnej powtarzalności.

W przyrodzie martwej całkowicie symetryczne są jedynie kryształy, kształty, z którymi człowiek spotyka się stosunkowo bardzo rzadko. Wszystkie inne kształty materii nieuorganizowanej nie posiadają cech symetrii.

Przyroda martwa kształtuje się prawie wyłącznie z pominięciem linii prostych. Jedynym wyjątkiem jest powierzchnia cieczy.

Przyroda martwa jest urozmaicona, zmienna, w każdym wypadku indywidualna, choć rządzona zawsze samymi niewieloma prawami.

Pomijamy w naszych rozważaniach makrokosmos, gdzie króluje najsymetryczniejszy kształt — kula.

Natomiast w mikrokosmosie panuje idealna symetria, wychodząca z budowy atomu. Stąd czerpią swe prawidłowe kształty — kryształy.

I te kształty należy pominąć, jako niedostrzegalne bezpośrednio.

Materia żywa rządzi się bogatszymi prawami od materii martwej, jest jeszcze bardziej zróżnicowana. Życie jest ruchem bardziej urozmaiconym od bezżycia. Ten ruch stanowi o kształtach życia.

Roślina lądowa porusza się pionowo wzdłuż kierunku swego wzrostu. Ruch ten wpływa na jej kształt pionowy. Konieczność życiowa zmusza ją do szukania w górze światła. Linia prosta jest najbliższą drogą do tego światła. Dlatego pień drzewa ma w przybliżeniu linię prostą. Pro-

stota ta jest wynikiem oszczędności i celowości natury.

Przyglądając się drzewu zdala otrzymujemy wrażenie pewnej symetrii. Jest to symetria pozorna. Poszczególne elementy drzewa są ułożone niesymetrycznie, jak gdyby przypadkowo. Rządzone są natomiast prawami biologicznymi, dążącymi do oszczędnego wykorzystania każdego narządu życia. Jednakże warunki zewnętrzne, świat materialny, we współżyciu z którym musi rozwijać się roślina wprowadza zaburzenia w jej wzroście, a więc i w jej kształtch.

Roślina, napotykając na konkurencję innych roślin, musi omijać przeszkody w jej wzroście. Nawet drzewo, stojące samotnie poddane jest działaniu wiatrów, które wypaczają jej kształt, dążący do prawidłowości. Przeszkód takich życie stawia o wiele więcej.

Ruch decyduje o kształcie żywego stworzenia.

Ruch zwierzęcia posiada inne cechy, niż wzrostowy ruch roślin i do innego celu jest przystosowany: do walki, do obrony, do zdobywania pożywienia. Ruchy te posiadają prawie zawsze kierunek zdecydowany, przeważnie poziomy. Dlatego większość zwierząt posiada kierunek ciała określony jego przodem i tyłem. Zwierzę porusza się naprzód.

Poza tym siła ciążenia tworzy w ciele zwierzęcia zróżnicowanie: górę i dół.

Zwierzęta wodne (niektóre) nie posiadają ukształtowanych kierunków poziomych — przód i tył, (meduzy, rozgwiazdy i inne). Są one najczęściej symetryczne w stosunku do ich osi pionowej. Ale zwierzęta te nie poruszają się w żadnym kierunku — świadomie. Materia otaczająca niesie je w kierunku przypadkowym.

Natomiast zwierzęta, poruszające się w kierunku świadomie obranym mają ciała przystosowane do tego ruchu. Ciała te są zazwyczaj wydłużone w kierunku ruchu, przy czym strony lewa i prawa są do siebie zewnętrznie podobne.

Gdyby nie ta zewnętrzna symetria, ruch zwierzęcia byłby utrudniony.

Stąd wniosek — że świadomość poruszania się do celu jest naturalnym powodem symetrii zewnętrznych kształtów ciała.

Jednakże wewnętrzna budowa tych zwierząt nie wykazuje tak daleko posuniętego podobieństwa stron lewej i prawej. Wewnętrzne organy najczęściej nie są symetryczne.

Serce jest odchylone w lewą stronę. Wątroba leży z prawej, śledziona z lewej strony. Przewód pokarmowy posiada postać zawiłego labiryntu, nie wykazując żadnych cech symetrii. Lewe płuco składa się z dwóch płatów, gdy prawe z trzech. Przykładów niesymetrii jest o wiele więcej.

Wnętrze zwierzęcia posiada cechy jaknajekonomiczniejszego wykorzystania przestrzeni. Cecha ta jest podyktowana również względami gospodarki cieplnej organizmu.

Z przytoczonych przykładów widzimy, że w naturze symetria i geometryczna prawidłowość występuje jedynie w wypadkach raczej wyjątkowych zaś w wypadkach istot żywych jest podyktowana zawsze koniecznością życiową.

Symetria jest szachowaniem prawa stałych stosunków o wartościach 1 : 1.

Asymetria natomiast, jeśli zachowuje prawo stałych stosunków i jeżeli stosunki te są dostrzegalne dla człowieka, zamyka się w granicach od 1 : 1,4 do 1 : 1,9. Złoty dział jest spostrzegany często, lub raczej najczęściej dostrzegany przez człowieka — obserwatora.

Symetria zawsze posiada dla nas cechy powtarzalności, a więc niezmienności, skąd może pojawić się wrażenie monotonii.

Asymetria, jeśli jest kierowana zasadą stałych stosunków również jest powtarzalnością wyższego rzędu (logarytmicznego). Asymetria jest tym samym bardziej urozmaicona od symetrii.

Wiemy, że kształt powszedni przestaje robić wrażenie kształtu pięknego. Piękno posiada cechy różnorodności i rozmaitości. Dlatego w dziełach, które mają być pięknymi człowiek podświadomie stosuje rozwiązania formalne (kształtowe) asymetryczne.

Las hodowany kulturalnie, podzielony prostymi liniami działowymi mniej nam się podoba od lasu dzikiego, gdzie drzewa poszczególne nie tworzą konstrukcji geometrycznych.

Kręta, nieregularnie płynąca rzeka wydaje się ładniejsza od prosto wytyczonego kanału.

Człowiek w swych dziełach nawet kształty z natury symetryczne urozmaica, łamiąc, ukrywając ich symetrię. O budynku bez żadnych urozmaiceń mówimy: stodoła.

Pęk kwiatów w wazonie mógłby być ułożony symetrycznie. Jednakże chętniej widzimy kwiaty te, gdy tworzą plamę nieregularną, gdy są „od niechcenia" do wazonu wrzucone.

Nawet w najprostszych zadaniach kształtowych unikamy jednostajności. Unikamy koła i kwadratu. Chętniej widzimy elipsy i prostokąty. Dlatego właśnie pola obrazów bardzo rzadko bywają kwadratowe. Prostokąt pola obrazu jest pierwszym jego urozmaiceniem.

Zakomponowanie pola obrazu dokonujemy stosując prawo stałych stosunków unikając prawie zawsze symetrii. Stąd używanie złotego działu.

Piękno jest wartością, na którą składa się doświadczenie minionych wieków i doświadczenia danego pokolenia.

Pojęcie o pięknie zmienia się z dojściem do głosu każdego młodego pokolenia.

Należy pamiętać, że wszystkie zdobycze, dotyczące kompozycji otrzymaliśmy w spadku po artystach kilku tysięcy lat. Należy pamiętać, że w ciągu tych kilku tysięcy lat życie ludzkie zmieniało się stosunkowo powoli.

Obecnie weszliśmy w okres, gdy zmiany następują po sobie tak szybko, że niejednokrotnie nie możemy zdać sobie sprawy, że właściwie wszystko się zmieniło.

Jeżeli człowiek brał wzory z natury, której nie umiał poznać dokładnie, nad którą nie potrafił panować, a tym samym jej zmienić, nic dziwnego, że dzieła jego powstawały na wzorach niezmiennych i kierowane były niezmiennymi prawami.

Obecnie człowiek jest ambitniejszy. Nie tylko poznawszy przyrodę chce ją zmieniać, ale rozpoczął śmiały plan jej przekształcenia. Znikają w przyrodzie farmy dawniej niezmienne, silniejsze od człowieka, a tym samym groźne dla niego.

Las przyszłości będzie określonym pasem leśnym, rosnącym według woli człowieka. Rzeki popłyną nowymi, przez niego wytyczonymi korytami. Runą grzbiety górskie, stojące na drodze człowieka, gdyż człowiek posiada dziś dość mocy, aby je skruszyć.

Niedaleki czas, gdy puszcza nieprzebyta, czy rzeka powódź niosąca będzie dostępna człowiekowi jedynie na dokumentarnej ilustracji.

Człowiek stworzy nową przyrodę, zaś biorąc z niej wzory dla swej twórczości, będzie musiał zmienić kanony tej twórczości.

Tak stać się musi.

To już się staje.

KREYSER RYSZARD

Oświetlenie ciemni fotograficznej

(dokończenie)

4. Lampy ciemnicowe dla emulsji negatywowych.

a) Emulsje ortochromatyczne.

Zacieniowane pole na rys. 3a nie jest identyczne dla każdej długości fali. Najlepsze wyniki uzyskuje się przy pomocy światła monochromatycznego o takiej długości fali, dla której krzywa wykreślona linią przerywaną ma największe wybrzuszenie w dół poniżej krzywej narysowanej linią ciągłą. W praktyce nie zawsze istnieje możliwość zbudowania źródła monochromatycznego światła o każdej żądanej długości fali. (Jedynie lampa sodowa jest źródłem światła monochromatycznego, długość jej fali jednak wynosząca 5890 A leży poza zakresem, który wyznaczyliśmy dla emulsji ortochromatycznej). Większość lamp ciemnicowych, są to lampy żarowe o bańce ze szkła barwionego lub lakierowanego. Dla wywoływania emulsji ortochromatycznych, produkuje się ciemno-czerwone lampy, które dają tylko światło o długości fali większej niż 6000 A, rozkład spektralny przedstawiony jest na rys. 4 krzywa a. Dla takiego więcej lub mniej ciągłego widma, gdy chcemy otrzymać wyniki bardziej dokładne niż z przecięcia się krzywych na rys. 3 musimy odwrócić nasz sposób rozumowania. Przy pomocy „krzywej czułości" emulsji (rys. 3) i spektralnego rozkładu energii danej lampy określimy zdolność zaczerniania każdej długości fali i przez scałkowanie dla całego widma możemy obliczyć jakie oświetlenie jest potrzebne przy zastosowaniu danej lampy, aby w ciągu 20 sek. otrzymać na negatywie zaczernienie 0,3. Z równania (5) wynika dopuszczalne oświetlenie (które ewentualnie możemy również wyrazić w luxach) i następnie z tabeli I przez interpolację możemy ustalić, jakie kontrasty przy danym widmie będzie można odróżnić. Przy świetle ciemno-czerwonej lampy można zastosować bezpiecznie dla emulsji ortochromatycznych oświetlenie rzędu 0,1 luxa. Przy tym oświetleniu odróżnić można nawet jeszcze mniejsze kontrasty niż 1,0 do 1,3. Zakładając, że negatyw w czasie wywoływania trzyma się w odległości ok. 50 cm od lampy to z przeliczenia wynika, że lampa ma światłość:

$$0{,}1 : 0{,}5 = 0{,}0025 \text{ świec}$$

i przy normalnym rozkładzie światła, strumień świetlny wynosi dziesiąte części lumena. Ciemno-czerwona żarówka daje ten strumień świetlny przy poborze energii elektrycznej 15 W. Sprawność jest więc bardzo mała, ok. 99,7% światła pochłaniane jest przez kolorową bańkę. Rzecz oczywista, że w tym wypadku sprawność nie gra żadnej poważnej roli.

b) Emulsje panchromatyczne.

Jeżeli chodzi o emulsje panchromatyczne to dochodzimy tu prawie do granic naszych możliwości, bowiem nie ma takiego rodzaju światła, przy którym można by było kontrolować przebieg procesu wywoływania, w opisany powyżej sposób. Jedyną rzecz, którą można dopuścić to słabe ogólne oświetlenie całego pomieszczenia ciemni. Kryterium jakie ustaliliśmy dla możliwości rozróżniania kontrastów, oparte jest wyłącznie na czułości oka ludzkiego. Gdy krzywe czułości spektralnej oka ludzkiego i emulsji panchromatycznej są zgodne (prawie że identyczne)

— co normalnie ma miejsce — wówczas nie ma żadnego optymalnego zakresu widma dla oświetlenia ciemni.

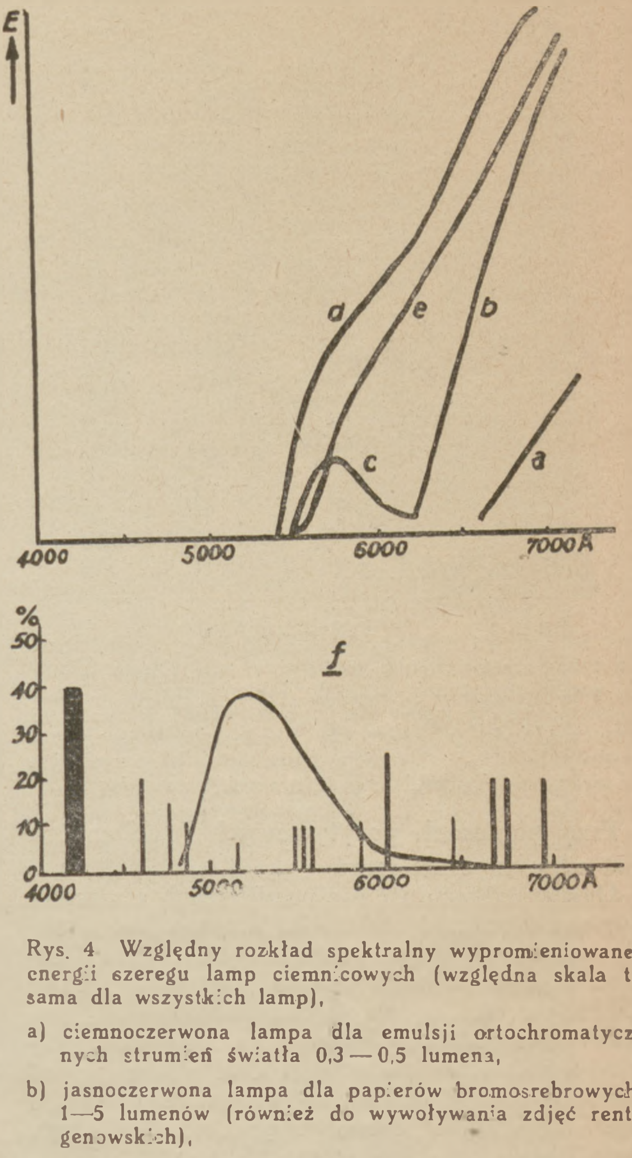
Wszystkie rodzaje filmów panchromatycznych, jak widać na rys. 3b są jeszcze dosyć czułe w zakresie światła niebieskiego, tak że to światło nie nadaje się zupełnie do oświetlenia ciemni. Również jednak i światło czerwone nie będzie się tu nadawało. Poza tym należy jeszcze pamiętać, że przy słabym oświetleniu (10 do 0,001 luxa) przesuwa się maximum czułości oka ludzkiego w kierunku fal krótszych, co następuje wskutek przejścia odczuwania obrazu z czopków na pręciki w siatkówce naszego oka (efekt Purkiniego).

Przy słabym oświetleniu jakie normalnie stosuje się w ciemni należy liczyć się ze zmniejszeniem czułości oka ludzkiego na światło czerwone. Z tego wszystkiego wynika, że przy stosowaniu ogólnego słabego oświetlenia ciemni dla wywoływania emulsji panchromatycznych użyć najlepiej światła o takiej długości fali, która leży najbliżej maximum przesuniętej krzywej czułości oka, a więc w pobliżu 5050 A .

W tym celu skonstruowano zielone lampy ciemnicowe, maximum promieniowania których leży w okolicy 5600 A. Bliżej optymalnej długości fali tzn. 5050 A maximum naszej lampy leżeć nie może, ponieważ wówczas mogła by ona emitować zbyt dużo niebieskich promieni. Strumień świetlny takiej lampy wynosi ok. 0,1 lumena. Dawniej były to żarówki o mocy 5 W bańkę miały wykonaną z kolorowego zielonego szkła. Obecnie używa się, podobnie jak przy lampach czerwonych baniek przezroczystych pokrytych nazewnątrz warstwą odpowiedniego, kolorowego lakieru. Produkcja jest wówczas łatwiejsza i można otrzymać bardziej wąskie tolerancje jeżeli chodzi o zakres przepuszczalnych promieni. Wymagany słaby strumień świetlny dla zielonych lamp byłby trudny do osiągnięcia przy pomocy włókna żarowego. Również temperatura dawana przez włókno niekorzystnie wpływała by na warstwę lakieru. Dlatego też obecnie stosuje się tutaj napełnione argonem lampy jarzeniowe. Widmo argonu zawiera linie, które posiadają odpowiednią długość fali potrzebną dla celów takiej lampy. Niepożądane linie widma zostają zatrzymane przez warstwę zielonego lakieru. Cały ten rozkład widmowy dobrze można zaobserwować na rys. 4f. Moc takiej żarówki wynosi ok. 1 wata. Elektrody są dwie, leżące w jednej płaszczyźnie, prostopadłej do osi lampy, patrz fot. 5. Lampa promieniuje maximum swego światła wzdłuż osi, bańka jest od wewnątrz malowana.

Pomimo bardzo małego strumienia świetlnego dawanego przez te lampy należy być bardzo ostrożnym przy posługiwaniu się niemi. Jest to zupełnie zrozumiałe, gdy weźmiemy pod uwagę to wszystko co zostało poprzednio powiedziane.

Film panchromatyczny może być bez szkody wystawiony na działanie tego światła w żadnym wypadku nie dłużej niż 20 sek. i to w takiej odległości od lampy, aby oświetlenie wynosiło 0,0005 luxa (a więc w odległości 2 m. gdy strumień świetlny wynosi 0,001 lumena). Dla porównania — oświetlenie ziemi w jasną, bezksiężycową, gwiaździstą noc wynosi średnio 0,0003 luxa.



Rys. 4 Względny rozkład spektralny wypromieniowanej energii szeregu lamp ciemnicowych (względna skala ta sama dla wszystkich lamp),

a) ciemnoczerwona lampa dla emulsji ortochromatycznych strumień światła 0,3 — 0,5 lumena,

b) jasnoczerwona lampa dla papierów bromosrebrowych, 1—5 lumenów (również do wywoływania zdjęć rentgenowskich),

c) żółto-zielona lampa dla papierów bromosrebrowych 2—5 lumenów (również do ogólnego oświetlenia ciemni przy wywoływaniu zdjęć rentgenowskich),

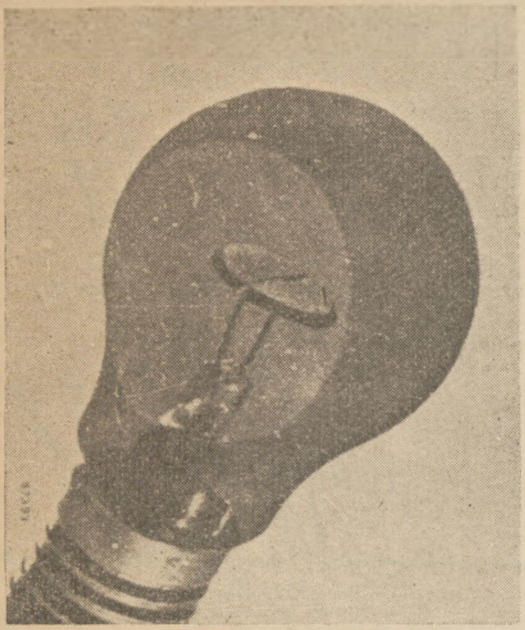
d) lampa żółta dla papierów chlorosrebrowych 10—45 lumenów,

e) pomarańczowo-żółta lampa dla papierów chlorosrebrowych zawierających sole bromosrebrowe 10—45 lumenów.

Gdy chodzi o lampy zielone, używane do ogólnego oświetlenia ciemni przy wywoływaniu emulsji panchromatycznych, to wypromieniowana energia jest tak mała, że nie można jej przedstawić w tej samej skali jak dla innych lamp. Oprócz tego nie posiada ona ciągłego lecz liniowe widmo. Na rys. f podany jest rozkład spektralny tej lampy z podaniem procentowej zawartości ważniejszych, interesujących nas linii widma argonu, oraz krzywą przepuszczalności użytego zielonego lakieru

5. Wywoływanie papierów pozytywowych.

Jak już na początku zaznaczono, problem oświetlenia ciemni trudny i ciężki w wypadku emeulsji negatywowych o wysokiej czułości ogólnej i barwoczułości, staje się dużo prostszy, jeżeli chodzi o emulsje pozytywowe.



Rys. 5. Budowa wewnętrzna zielonej lampy ciemnicowej dla ogólnego oświetlenia ciemni przy wywoływaniu emulsji panchromatycznej. Jest to lakierowana na zielono argonowa lampa jarzeniowa z elektrodami ustawionymi prostopadle do jej osi. Aby uwidocznić te szczegóły powłoka lakieru jest częściowo usunięta. W normalnym wykonaniu bańka lampy jest wewnątrz matowana.

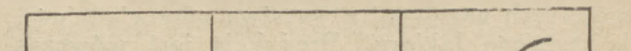
Przy papierach pozytywowych problem ten jest więc zupełnie inny.

Ogólna ich czułość nie musi być zbyt wysoka ponieważ podczas naświetlania obraz jest nieruchomy, można więc naświetlać przez czas dłuższy. Następnie barwoczułość ogranicza się do drobnej części widma tzn. do fioletu i do niebieskiego, ponieważ negatyw, z którego kopiujemy i tak jest bezbarwny. Jak z tego widać warunki oświetlania ciemni są w tym wypadku dużo łagodniejsze, można więc użyć silniejszego światła.

a) Papiery bromosrebrowe.

Jeżeli chodzi o emulsje pozytywowe to względnie najtrudniejszy jest problem oświetlenia przy czułych papierach bromosrebrowych używanych do powiększeń. Ich krzywe czułości spektralnej sięgają od fioletu do światła pomarańczowego. Najlepiej więc użyć tu jako oświetlenia ciemnicowego, światła o długości fali 6200 A, takiego jak dla emulsji ortochromatycznych, z tą jednak różnicą, że może być ono dużo silniejsze. Praktycznie robi się to w ten sposób, że bańki jasnoczerwonych żarówek, produkowanych specjalnie dla tych papierów, pokrywa się takim samym lakierem jak lampy ciemno-czerwone, z tą tylko różnicą, że jest on bardziej przejrzysty.

Rozkład spektralny takiej lampy jest w tej samej względnej skali jak innych lamp przedstawionych na rys. 4b. Strumień świetlny wynosi 1 do 5 lumenów a więc 10 razy więcej niż w lampie ciemnoczerwonej. W czasie wywoływania pozytywów przy tego rodzaju świetle zachodzi pewna szczególna trudność. Gdy obserwujemy obraz pozytywowy w ciemni przy czerwonym świetle, kontrasty jego wydają się nam dużo większe niż wówczas gdy oglądamy go przy świetle białym. Następstwem tego jest, że przy świetle dziennym kontrasty cofają się i obraz wychodzi blady. Zjawisko podniesienia kontrastów (zachodzące również np. przy oświetleniu ulic światłem lamp sodowych, przy zastosowaniu żółtych żarówek w reflektorach samochodowych) związane jest ze wspomnianym już efektem Purkiniego, i da się wyjaśnić w sposób następujący. Gdy oświetlić płaszczyznę kilkoma luxami światła o dużej długości fali, to przy zmniejszaniu się spółczynnika odblasku będzie „subiektywne" wrażenie jasności zmniejszać się prędzej niż proporcjonalnie, ponieważ jednocześnie ze zmniejszającym się blaskiem przesuwać się będzie maximum czułości oka ludzkiego w kierunku krótszych fal (tzn., że oko robi się coraz mniej czułe na światło o dłuższej fali). Gdy znaleźć dla dwóch pasków papieru, których spółczynniki odblasku mają się do siebie jak 1 : 10, zależność pomiędzy „subiektywnym" kontrastem i kontrastem przy świetle dziennym, zależność która będzie jednocześnie



Rys. 6. Stosunek kontrastów widzialnych przy świetle o długości fali do kontrastów widzialnych przy świetle dziennym jako funkcja długości fali. Użyte do tego zostały dwa paski papieru, których spółczynniki odbicia były jak 1 : 10. Każda krzywa otrzymana została dla innego oświetlenia.

funkcją długości fali świetlnej, to otrzyma się wykres jak na rys. 6. Każda krzywda należy do paska papieru o określonym blasku. Zjawisko powiększania się kontrastów przez efekt Purkiniego zachodzi najsilniej wówczas, gdy ten blask wynosi ok. 0,01 św./m², a jest jeszcze łatwy do zaobserwowania przy blasku 0,3 św./m² tzn. w zakresie blasku, który jest normalnie w użyciu przy wywoływaniu papierów bromosrebrowych. Doświadczony fotograf, rzecz naturalna, zna to zjawisko i stara mu się zaradzić w ten sposób, że wywołuje trochę dłużej, niż to się wydaje konieczne przy świetle ciemnicowym. Zjawisko to można jednak zupełnie wyeliminować, gdy nie będzie się używało w ciemni żadnego czerwonego światła. Również przy użyciu żółtego lub żółto-zielonego światła, dla wielu gatunków papierów bromosrebrowych można zastosowaćdostatecznie silne i wystarczające do pracy oświetlenie, aczkolwiek musi być ono dużo słabsze niż przy świetle czerwonym, niepożądane zjawisko natomiast znika.

Z rys. 6 widać, że przykre zjawisko nie występuje przy użyciu światła o długości fali pomiędzy 5200 i 5500 A. Przy 5200 A jest jednak już duże niebezpieczeństwo zadymienia. Dlatego też trzeba było skonstruować lampę, która miała by swoje maximum przy 5700 A, podczas gdy widmo jej rozciągałoby się w stronę fal krótszych do 5400 A, w stronę dłuższych do 6500 A; patrz rys. 4 krzywa c. Strumień świetlny tych żółto-zielonych lamp ciemnicowych wynosi przy mocy 15 W ok. 2 do 6 lumenów. Żółto-zielone lampy nadają się również do ogólnego oświetlenia ciemni rentgenowskich, w pobliżu jednak kąpieli wywołującej musi być użyta lampa jasnoczerwona.

b) Papiery chlorosrebrowe.

Jeżeli chodzi o papiery chlorosrebrowe, to ich krzywa czułości spektralnej rozciąga się od fioletu nie dalej jak do światła o długości fali 5000 A. Ponieważ żarówka w tym zakresie widma wysyła b. mało promieni, więc przy sporządzeniu powiększeń stosując zwykłą lampę żarową naświetlać trzeba stosunkowo długo. Papiery bromosrebrowe posiadają większy zakres czułości spektralnej, wymagają dużo krótszego naświetlania. Obecnie jednak przy pracy z papierami chlorosrebrowymi używa się lamp rtęciowych wysokiej prężności (np. HP 80 W) które wysyłają bardzo dużo promieni o takiej długości fali (fioletowych) na jakie najbardziej są czułe papiery chlorosrebrowe. Przy użyciu tych lamp można robić bardzo prędko powiększenia na papierach chlorowych. Jednocześnie mamy tu możliwość zastosowania zupełnie jasnego oświetlenia ciemni. Można więc użyć żarówki z bańką żółtą, która przepuszcza tylko promienie o długości fali większej niż 5000 A i przy mocy 15 W, wysyła strumień świetlny o wartości 10 do 45 lumenów (rozkład widmowy patrz krzywa a na rys. 4). Jeszcze lepiej zastosować w takim wypadku lampę sodową. Czułość papierów chlorowych jest (oczywiście o ile nie zawierają one ani odrobiny soli bromosrebrowych) dla żółtego światła lampy sodowej tak mała, że bez obawy można zastosować 45 W lampę sodową dającą strumień świetlny 2700 lumenów. W tym wypadku nazwa „ciemnia" traci cały swój sens, jest bowiem oświetlona jaśniej niż pokój mieszkalny.

W widmie lampy sodowej znajduje się jednak trochę promieni zielonych i ziolono-niebieskich (wysyłanych przez sód i znajdujący się w lampie neon), na które to promienie papiery chlorowe są czułe. Aby wyeliminować te promienie można zasłonić lampę pomarańczowym szkłem. Dla papierów chlorosrebrowych zawierających sole bromosrebrowe produkuje się lampy powleczone lakierem, którego kolor leży pomiędzy żółtym a jasno- czerwonym. Rozkład widmowy tych pomarańczowo-żółtych lamp (patrz krzywa e na rys. 4) leży możliwie daleko w kierunku fal krótszych, aby zmniejszyć niebezpieczeństwo powstania opisanego poprzednio złudzenia w stosunku do kontrastów.

Jeżeli chcemy tak jak było powyżej opisane, dla różnych prac w ciemni używać całkiem różnych rodzaji światła, można to osiągnąć również przy użyciu jednej żarówki, przed którą ustawia się wówczas zależnie od potrzeby różne, barwne filtry. Rzecz jasna, że jest to metoda bardziej uciążliwa, bowiem gdy zainstalujemy jednocześnie kilka różnych lamp, to przejście z jednego rodzaju światła na inne jest wprost błyskawiczne, w przeciwieństwie do wypadku zastosowania jednej żarówki z różnymi filtrami.

MARIAN KORNICKI

Nasze archiwum

Sposób racjonalnego przechowywania negatywów jest bardzo istotnym problemem, a zarazem naibardziej przez amatorów zaniedbywanym; najbardziej grzeszą tu małoformatowcy, zwolennicy taśmy kinowej.

Łatwość robienia zdjęć, duża ich ilość na jednej rolce, względna taniość filmu skłania do wykonywania po kilka zdjęć z tego samego tematu, a w ogóle fotografuje się dużo i kamera staje się karabinem maszynowym. W rezultacie mamy sporo negatywów, które jakoś trzeba przechować. Jeśli w dodatku są przeważnie dobre i wartościowe — (co też się zdarza) i jeżeli w ogóle fotografujemy dużo, z biegiem czasu gromadzą

się stosy filmów. Wtedy zdarzy się niejednokrotnie, że potrzebując pewnego negatywu, np. na wystawę, musimy szukać godzinami, a gdy wreszcie potrzebny negatyw znajdziemy — jest tak porysowany i zniszczony, że nie nadaje się do użytku. Zdarza się to przede wszystkim hołdującym starej, ale fatalnej zasadzie przechowywania filmów w rolkach. Oczywiście „solidnym" kl'szowcom nigdy nic takiego się nie zdarzy. Są oni jednak w mniejszości. Ciągłe przewijanie rolek niszczy emulsję i rysuje ją, filmy z upodobaniem zwijają się do środka i nie chcą później leżeć płasko w powiększalniku, powodując pierścienie Newtona; trudno też znaleźć żądany negatyw i trudno prowadzić ewidencję.

Toteż prędzej czy później dochodzimy do przekonania, że należy założyć uczciwie prowadzone archiwum negatywów, wraz z porządną kartoteką, umożliwiającą znalezienie potrzebnego negaytwu w ciągu paru minut.

Rzecz jasna, że archiwum winien założyć sobie każdy szanujący się amator, niezależnie od formatu, jakiego używa i rodzaju materiału negatywowego. Szanujący się to taki, co to nie ogranicza się do robienia raz na tydzień, lub na miesiąc zdjęć „pamiątkowych" lub „familijnych".

Istnieje parę systemów przechowywania i katalogowania negatywów — wybierzemy najbardziej odpowiadający naszym upodobaniom i potrzebom, przy czym pamiętać należy, by wybrany system był najprostszy, najtańszy i spełniał nasze wymagania bez reszty. Tego wybranego systemu będziemy się już stale trzymali. Zmienianie sposobu prowadzenia archiwum jest równie niewskazane, jak ciągłe zmienianie kamer, lub recept w poszukiwaniu co raz to lepszej.

Są dwa systemy zasadnicze, przydatne zarówno dla średnio wymagającego amatora, jak i dla fotografującego zawodowo: chronologiczny i rzeczowy.

Grupując nasze negatywy chronologicznie, będziemy je układali jeden za drugim, w miarę jak przybywają, numerując je kolejno i nie bacząc zupełnie na przedmiot zdjęcia. Musimy jednakże prowadzić równocześnie katalog alfabetyczny, gdzie każde zdjęcie wpiszemy wedle przedmiotu zdjęcia, względnie jego rodzaju, czy grupy. Wówczas odnalezienie kilku negatywów z danego tematu jest bardzo ułatwione, szczególnie gdy ważniejsze i cenniejsze zdjęcia wpiszemy kilkakrotnie — np. zdjęcie sportowe Stawczyka w biegu na sto metrów wpiszemy pod: Stawczyk, lekkoatletyka, biegi.

W systemie rzeczowym grupujemy negatywy wedle przedmiotu zdjęcia, a więc osobno portrety, krajobrazy, techniczne, sportowe, architekturę i inne.

Ten system wybiorą amatorzy, poświęcający się kilku specjalnym dziedzinom i pragnący mieć pewne zagadnienia opracowane cyklicznie. Wadą tego systemu jest konieczność rozdzielania negatywów z taśmy np. małoobrazkowej, jeśli mamy pod rząd kilka zdjęć o zupełnie różnej tematyce. Manipulowanie jednym takim negatywkiem w ciemni jest później bardzo uciążliwe, naraża go na zniszczenie, dotykanie emulsji palcami, łatwe zgubienie; są też trudności z założeniem do niektórych modeli powiększalników itp.

Oczywiście, że możliwe są kombinacje obu sposobów prowadzenia archiwum. Przypuśćmy, że kogoś interesuje specjalnie sport, i architektura. Będzie więc wydzielał negatywy na sportowe, z dziedziny budownictwa i wszelkie pozostałe, a w ramach tych trzech działów będzie układał negatywy chronologicznie, prowadząc trzy skorowidze alfabetyczne.

Negatywy szklane, błony cięte, a także cięte na pojedyncze obrazki, błony zwijane 6×9, przechowujemy w kopertach kupnych, lub zrobionych przez nas samych z cienkiej, ale sztywnej bibułki, najlepiej t. zw. szkicówki, używanej przez kreślarzy.

Układamy je — po zaopatrzeniu kolejnym numerem — albo w pudełkach z płyt, albo ustawiamy pionowo w dużych pudłach tekturowych wzgl. dyktowych (łatwo samemu zrobić), wykonanych na wzór kartotek.

Filmy przecinamy, zależnie od formatu. I tak filmy 6×9 najlepiej pociąć na poszczególne obrazki, które następnie chowamy do osobnych pochewek.

Filmy 6×9 przecinamy na odcinki po 2 lub 3 klatki. Te ostatnie mieszczą się bardzo dobrze w specjalnych, kupnych kopertach, składanych następnie w albumy. Niektóre po wsunięciu z boku odcinków filmu składają się w harmonijkę.

Takie koperty możemy łatwo zrobić sobie sami, składając dwa arkusze szkicówki o wymiarach 20×30 cm i sklejając je w 3 miejscach, równolegle do krótszych brzegów w odstępach około siedmiocentymetrowych, a także sklejając trzy brzegi. W ten sposób otrzymamy cztery podłużne schowki, mieszczące standartowy film w czterech odcinkach po dwa obrazki 6×9, lub po trzy klatki 6×6, lub wreszcie po 4 przy formacie 4, 5×6. Zamiast sklejenia możemy szkicówkę przeszyć na maszynie do szycia.

Film kinowy najpraktyczniej jest ciąć na paski, zawierające po sześć klatek 24×36 mm. Możemy je chować do podobnych kopert, jak wyżej opisane tylko zawierających po sześć schowków, albo też stosujemy osobne pochewki dla każdego sześcioobrazkowego odcinka.

To ostatnie jest najłatwiejsze w wykonaniu i zarazem najpraktyczniejsze (stwierdziłem to w wieloletniej praktyce).

Szkicówkę, lub cienki papier maszynowy tniemy na paski formatu 10×25 cm, po czym — używając kawałka nieużytecznego filmu jako szablonu — robimy pochewkę. Pośrodku paska szkicówki układamy film, po czym zaginamy najpierw dolny pasek papieru na film, a następnie górny na wierzch. Powstanie pochewka długa

na 25 cm, a szeroka na 35 mm. Pochewka taka doskonale chroni film, wyjęcie i założenie filmu jest bardzo łatwe, gdyż nie potrzeba go wsuwać, wystarczy tylko odchylić zagięty brzeg, jest dostatecznie sztywna i przeciwdziała skręcaniu się filmu.

Pochewki te, zaopatrzone w kolejny numer po prawej stronie (jeśli używamy systemu chronologicznego) ustawiamy jedną za drugą w odpowiednich płaskich pudełkach.

Istotną zaletą tego sposobu archiwizowania jest — poza łatwością znalezienia potrzebnego filmu — możność zabierania do pracy w ciemni tylko jednego odcinka filmu w pochewce, a nie całego arkusza filmów. Możliwość ewentualnego uszkodzenia cennych negatywów jest przez to znacznie mniejsza.

Niezależnie od tego, czy archiwum nasze jest duże, czy małe i jakim systemem prowadzone, winniśmy dbać o wzorowy porządek. Negatywy po opracowaniu w ciemni winny natychmiast znaleźć się z powrotem na swoich miejscach. Unikniemy przez to trudów przeszukiwania całego archiwum, dla „wyłowienia" zabłąkanego negatywu, właśnie bardzo potrzebnego (zazwyczaj w dniu, w którym upływa termin wysłania fotogramów na wystawę!). Porządkując starannie nasze negatywy wiemy też, jakim „surowcem" dysponujemy na obesłanie np. wystawy problemowej — wystarczy wtedy zajrzeć do skorowidza. Unikniemy też raz na zawsze niszczenia się drogocennych negatywów. Co to oznacza wie dobrze każdy, kto musiał sobie zadać trud wielogodzinnego retuszowania powiększeń np. w formacie 30×40.

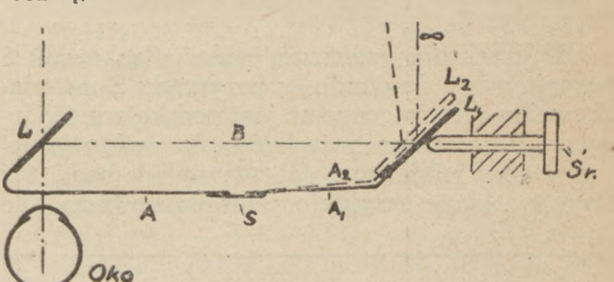
Godnym polecenia jest zwyczaj, stosowany przez niektórych „archiwariuszy" — wykonywania odbitki stykowej z każdego negatywu, względnie z całego odcinka filmu i naklejania ich na pochewce. Na ten cel zużyć możemy wszystkie posiadane resztki i skrawki papieru, gdyż nie potrzebujemy zwracać większej uwagi na dobór gradacji i staranne wykonanie. Odbitki te służyć mają tylko do zorientowania się na pierwszy rzut oka, co jest na danym negatywie.

KREYSER RYSZARD

Nowy uproszczony model dalomierza fotograficznego

Dalomierze fotograficzne, stosowane zarówno jako sprzęgnięte z obiektywem, jak również jako przyrząd niezależny od aparatu, oddają nam duże usługi przy fotografowaniu, pozwalając na dokładne nastawienie na ostro naszego aparatu, w zależności od odległości fotografowanego przedmiotu. Lepsze i bardziej precyzyjne aparaty posiadają zazwyczaj dalomierze sprzęgnięte z obiektywami i pozwalają na automatyczne nastawienie na ostro. Ze względu jednak na to, że są to urządzenia wymagające precyzyjnego wykonania, cena aparatów z takim wyposażeniem daleko odbiega od cen aparatów „zwykłych". Nie tak wprawdzie wygodne w użyciu, ale tym niemniej mogące oddać duże usługi, są dalomierze budowane jako niezależne przyrządy. Przy pomocy takiego dalomierza pomierzyć można dokładnie odległość fotografowanego przedmiotu i następnie nastawić podziałkę na obiektywie aparatu. Modele tych przyrządów spotykane normalnie w handlu budowane są na zasadzie przesuwanych pryzmatów lub klinów optycznych, a ceny ich są stosunkowo wysokie.

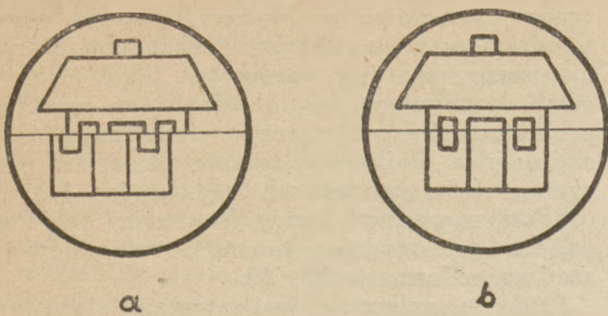
W artykule tym pragniemy opisać nowy, uproszczony typ dalomierza fotograficznego. W konstrukcji swojej nie zawiera on żadnych skomplikowanych elementów optycznych i każdy fotoamator o ile lubi i potrafi „majstrować", przy odrobinie cierpliwości, mógłby go wykonać we własnym zakresie. Ponieważ konstrukcja ta nie jest u nas znana, sądzimy więc, że zapoznanie z nią naszych czytelników będzie rzeczą pożyteczną.



Rys. 1

Rys. 1. pokazuje nam schematyczny układ naszego dalomierza. Pracuje on na zasadzie podziału obrazu, która to zasada przedstawiona jest na rys. 2a i b. Na małym płaskowniku A przymocowanym do obudowy, znajduje się przed okiem obserwatora nieruchome, wąskie lusterko L odbijające jedynie połówkę obrazu. Lusterko L_1 leżące naprzeciwko lusterka L, na bazie pomiarowej B, przymocowane jest do płaskownika A za pośrednictwem płaskiej sprężyny S. Dzięki temu przez pokręcenie śruby Śr. możemy wychylać lusterko L_1 z jego normalnego położenia. Położenie normalne jest to położenie na ∞ (gdy promienie oka obserwatora i lusterka L_1 są równoległe). W wypadku gdy przedmiot znajduje się bliżej niż w nieskończoności fotograficznej, lusterko musi być odchylone np. do położenia L_2 (sprężyna do położenia A_2) aby oko widziało

obraz cały jak na rys. 2b nie zaś przesunięty jak na 2a.



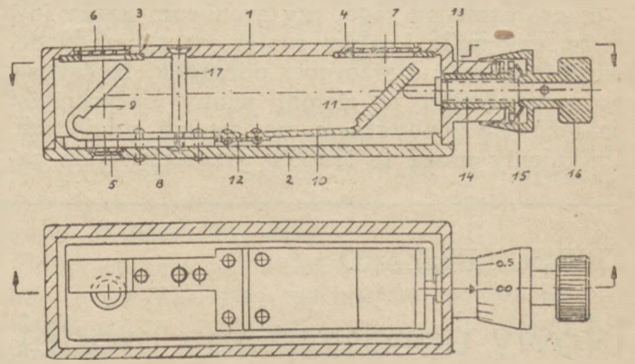
Rys. 2

Pomiaru dokonywuje się w sposób następupujący:

Oko nasze widzi w okrągłym okienku przedzielony na pół obraz przedmiotu, odległość którego chcemy zmierzyć. Górna część obrazu jest to widok samego przedmiotu wprost, dolna część to obraz „widziany" przez lusterko L_1, oko zaś widzi go odbity w lusterku L. Gdy nachylenie lusterka L_1 jest niewłaściwe, widzimy obraz podzielony i przesunięty jak na rys. 2a. Wówczas dotąd kręcimy śrubą Śr. (co powoduje zmiany nachylenia tego lusterka) aż obie połowy tego obrazu zejdą się jak na rysunku 2b. Ponieważ ze śrubą połączona jest odpowiednia skala więc możemy teraz odczytać na niej odległość przedmiotu.

Dokładny opis konstrukcji podamy opierając się na rys. 3.

W przekroju poziomym widać płaskownik 8 przynitowany do obudowy przyrządu 2, na płaskowniku tym umocowane jest pod kątem 45^0 lusterko 9. Lusterko może być bądź metalowe polerowane i niklowane (chromowane) bądź też zwykłe szklane przyklejone do płaskownika. To samo odnosi się również do lusterka 11, które umocowane jest do części 10 połączonej sprężyną 12 z częścią 8 tak że część 10 jest ruchoma w stosunku do 8. Obudowa 1 i przykrywka 2 wykonane być mogą z jakiegoś czarnego plastiku. Przykrywka 2 przymocowana jest do obudowy przy pomocy śruby 17. Okienka 5, 6, i 7 zaopatrzone są w szybki z celofanu lub Plexiglasu, przyklejone lub umocowane w inny sposób do obudowy. Gwintowana tulejka 13 służy do ustawiania równoległości promieni oka i lusterka 11. Dla wyeliminowania luzów ruchu śruby 14 zastosowano cylindrycznie wygięty krążek sprężynujący 15. Bębenek ze skalą wykonany z jednego kawałka materiału wraz z gałeczką (16) śruby, może być z plastiku lub też z lekkiego metalu.



Rys. 3

Po złożeniu całości wyskalujemy nasz przyrząd w ten sposób, że nastawiamy go na przedmiot o znanej dokładnie (odmierzonej metrem) odległości, a następnie zaznaczamy sobie punkt na bębenku i oznaczamy na nim odległość. Postępując w ten sposób w stosunku do przedmiotów o różnej odległości otrzymamy skalę pokrywającą cały zakres odległości.

EDMUND ZDANOWSKI

Wystawa prac Polskiego Związku Fotografików
na IV Festiwalu Plastyki w Sopocie

Festiwal zaprezentował dwie wystawy fotograficzne: najprzód wystawę prac członków Polskiego Twa Fotograficznego, gromadzącego adeptów sztuki fotograficznej, a następnie wystawę pra członków Polskiego Związku Fotografików, gromadzącego dojrzałych artystów.

Głęboki nurt postępu przeorujący nasze życie ma swój wyraz w pracach fotografików (artystów) zgromadzonych na wystawie festiwalowej.

Twórczość fotograficzna ma własne, indywidualne sposoby ukazywania życia w plastycznej formie, tj. ustawicznej walki człowieka z materią od momentu wytwarzania dóbr materialnych do momentu wytwarzania dóbr kulturalnych.

Największą trudnością fotografika — twórcy jest uchwycenie m o m e n t u dającego pojęcie o całości zjawiska, o walce człowieka — twórcy.

Niezwykle skomplikowany zespół zjawisk, składający się na życie całego narodu, jest przedstawiony na wystawie w umiejętnym zestawieniu poszczególnych obrazów: zwycięsko realizowana idea Planu Sześcioletniego, przez który gruntownie zmieni się nasz naród, walka o Pokój, tak

nie rozłącznie z nim związana, i piękno naszego kraju, znajdującego się w twórczym patosie.

Na poszczególnych fotogramach widzimy dobrodziejstwo pokoju (Sławnego „Pokój") zapewniające kierowanie zbiorowego wysiłku myślowego na problemy budowy socjalizmu (Makarewicza „Narada wytwórcza"), patos bohaterskiej pracy hutnika, zaprzągającego materię w służbę człowiekowi (Sławnego „W hucie „Pokój"), pracę chłopa — karmiciela (Hermanowicza „Młocka") i opiekę nad młodym pokoleniem (Burzyńskiego „Przedszkole w PGR"), które będzie dalej zwycięsko kontynuowało olbrzymie dzieło budowy socjalizmu w drodze ku najjaśniejszej przyszłości. Kilka znakomitych portretów przedstawia nam poniektóre postaci z szerokiego światowego frontu pokój miłujących ludzi.

Twórcza praca robotnika i chłopa, walka obrońców pokoju, zapewnia swobodny rozwój twórczości kulturalnej, która dzięki Polsce Ludowej zdobyła nie ograniczone możliwości twórcze i nie ograniczone bogactwo tworzywa, leżącego odłogiem w ustroju wyzysku człowieka przez człowieka podobnie, jak bogactwa matki — ziemi, mającej dać każdemu człowiekowi wszystkie dobra niezbędne dla jego materialnego i duchowego życia.

Przy pracy budującej socjalizm i w walce o Pokój, nie wolno zapominać ani na chwilę o destrukcyjnych siłach, pełnych nienawiści do postępu. Ten moment został również ukazany na wystawie (Johanna „Amerykańskie noce", „Faszyzm", i „Bruderschaft").

Przejrzysty układ wystawy jest uzupełniony obrazami ilustrującymi piękno naszego kraju, który kochamy, dla którego pracujemy i przez jego miłość uczymy się cenić i szanować inne bratnie narody, złączone we wspólnej walce o Pokój.

Fotografika polska na przestrzeni swego istnienia posiada duże i uznane osiągnięcia twórcze. Osiągnięcia te wprzęgła w służbę socjalistycznemu narodowi. Jak wszystko nowe, co się tworzy, w poszukiwaniu nowych sposobów wypowiedzenia się, posiada swe niedociągnięcia. Nie trudno dostrzec wrażeniowe pobudki u niektórych autorów, jako pozostałość przyzwyczajeń.

Dominuje jednak rzetelny wysiłek, zmierzający do opanowania realizmu socjalistycznego jako twórczej metody każdego artysty. Bez mała wszystkie obrazy owiane są „mgiełką". To „mgiełkowe" owianie tematu jest niewątpliwie romantyczną uczuciowością, tak swoistą nam polakom. Jednakże w niektórych wypadkach szafuje się nią zbytnio, a czasem i niewłaściwie. Życzyć należy aby nasi artyści — fotograficy nadal zwycięsko pokonywali trudności piętrzące się w ich twórczości, trudności jasnego ukazania tematu i zharmonizowania formy z treścią.

Na wystawie wydziela się grupa obrazów twórcy fotografiki polskiej, zmarłego Jana Bułhaka. Można podziwiać jego potężny entuzjazm, który kazał artyście — mimo sędziwego wieku — opiewać piękno budującego się wyzwolonego życia. Entuzjazm swój przekazał swoim następcom słowami: „Dalecy i nieznani przyjaciele, fotografujcie sercem!".

„Starożytni znali dziewięć muz. Z czasem liczba ich zwiększyła się. W ciągu dziejów sztuki niejednokrotnie powstawały nowe gałęzie sztuki. Kardynalne zasady twórczości artystycznej przełamywały się tu przez pryzmat nowych materiałów i nowych środków. W XV wieku zostało wynalezione, a ściślej ostatecznie sformowało się malarstwo olejne. W XVII wieku otworzyły się nowe drogi przed grafiką, dzięki wytworzeniu się techniki trawienia na miedzi. W XIX wieku została wynaleziona fotografia, która przez dłuższy czas, a częściowo jeszcze i teraz posiada znaczenie prawdziwej sztuki. Nasz wiek był świadkiem narodzin jeszcze drugiego rodzaju malarstwa — kina, które dawno zdobyło sobie szerokie uznanie" mówi M. W. Ałpatow w Powszechnej Historii Sztuk*).

---

*) (M. W. Ałpatow, Wsieobszczaja Istorija Iskusstw, tom I, wyd. „Iskusstwo", Moskwa - Leningrad, 1948 r.)

MARIAN SCHULZ, P. Z. F.

Charakterystyka

Konkursu Polskiego Związku Fotografików pod hasłem „Fotografik w służbie realizmu socjalistycznego"

25. X. 1951 r. odbyło się posiedzenie Sądu Konkursowego konkursu „Fotografik w służbie realizmu socjalistycznego". Konkurs ten ogłoszony został przez Polski Związek Fotografików w „Biuletynie Informacyjnym" P.Z.F., nr 12 z dnia 20. VII. 1951 r. — jako konkurs zamknięty, wewnętrzny, w którym mogą wziąć udział jedynie członkowie Związku. Udział w konkursie wzięło 63 autorów, nadsyłając 337 prac.

Zarząd P. Z. F. dołożył wszelkich starań, aby konkurs obesłany został jak najlepiej. W wewnętrznym „Biuletynie Informacyjnym" zamieszczono również artykuł pióra dyr. mgr Zbigniewa Pękosławskiego na temat podstawy ide-

ologicznej konkursu oraz kolejne komunikaty podkreślające wagę konkursu i przypominające o członkowskim obowiązku nadesłania prac. Oprócz tego apelowano drogą kontaktów osobistych, wyjaśniając rolę konkursu jako czynnika twórczego i będącego egzaminem sprawności organizacyjnej.

Warunkowo, w zależności od wyników konkursu, przewidziano zorganizowanie wystawy prac pokonkursowych, którą postanowiono pokazać w Warszawie, możliwie jeszcze w bieżącym roku.

Tak więc w zakresie przygotowania konkursu przewidziano wszystkie warunki, jakie spełnić powinna planowa działalność organizacyjna. Podkreślić również należy, że do zwykłego składu Sądu Konkursowego dokooptowano delegata Departamentu Polityki Kulturalnej Ministerstwa Kultury i Sztuki i zaproszono 3 delegatów Związków Zawodowych — jako przedstawicieli społeczeństwa. Fakt zaproszenia delegatów robotniczego świata pracy świadczy o właściwym zrozumieniu politycznym socjalistycznej twórczości w ogóle, a konkursu w szczególności. Fakt ten zasługuje na wzięcie pod uwagę w przyszłych konkursach i wystawach tak P. Z. F. jak i P. T. F.

Zważywszy że w roku bieżącym, w tym samym okresie, przebiegały trzy wielkie konkursy fotograficzne, bo również konkurs Ministerstwa Kolei (Biura Turystyki) oraz Centralnej Rady Związków Zawodowych (Funduszu Wczasów Pracowniczych), co stanowi bodaj maksymalne obciążenie w pracy dla autorów pragnących uczestniczyć w konkursach — stwierdzić trzeba że tak ilość autorów w konkursie P. Z. F. jak i ilość nadesłanych prac wskazują na zrozumienie przez członków P. Z. F. obowiązku członkowskiego i społecznego.

Sąd Konkursowy rozpatrzył wszystkie nadesłane prace i przyznał 3 nagrody Ministerstwa Kultury i Sztuki oraz 6 wyróżnień honorowych P. Z. F.

Wyniki konkursu w zakresie prac nagrodzonych i wyróżnionych był w zupełności zadawalające. W pracach tych nie było reewlacji. Były one wynikiem znacznego wysiłku i dotyczyły w większości autorów, którzy na takim samym poziomie pracują prawie stale. To dowodzi poziomu ich pracy, ich świadomości i eliminuje zarzut przypadkowości danego zdjęcia. Poziom prac nagrodzonych i wyróżnionych, tak pod względem treści jak i formy, w pełni zasługiwał na nagrodzenie lub wyróżnienie.

Nie można tego samego powiedzieć o reszcie prac innych autorów. Stanowiła ona 90% całości, z czego wyeliminowano około połowę, jako zdatnych do wystawy a w przybliżeniu drugą połowę, jako nieprzydatnych ani dla celów konkursu ani też dla celów wystawy. Nadmienić należy, że sprawę przydatności do projektowanej wystawy traktowano nawiasowo, orientacyjnie, ponieważ słusznie zwrócono główną uwagę na sam konkurs. Kwalifikację do wystawy zachowano na termin późniejszy, który uwzględni nietylko prace wybrane z konkursu, lecz również nadesłane z wyłącznym przeznaczeniem na wystawę.

Analizując grupę prac uznanych za dobre lecz nienagrodzonych, stwierdzić trzeba, że wszystkie one technicznie stały na poziomie nienagannym i zawierały treść odpowiednią dla postulatów realizmu socjalistycznego. Nie była to jednak treść nowa ani też szczególnie zwracająca uwagę, a raczej powtarzająca się często i ogólnie znana. Nie można tutaj zarzucić braku zróżnicowania tematycznego, bo odpowiadało ono w swej skali obowiązującym przepisom regulującym możliwość fotografowania, lecz wydaje się że do tych samych tematów można było podejść w sposób bardziej interesujący, przemyśleć je głębiej i uchwycić lepszy, ciekawszy moment. Jeżeli bowiem jakieś przedstawienie jest nowe, pierwsze, to niewątpliwie stanowi ono wartość. Powtarzane wielokrotnie, jedynie w odmianach tematycznych, staje się wkrótce szablonem i traci swoją oryginalność. Tego przemyślenia i zastanowienia na ogół nie widziało się wiele, a powtarzająca się metoda podejścia robiła wrażenie dość monotonne. Wprawdzie autorzy bardziej doświadczeni wykazywali ciekawy, indywidualny, zróżnicowany styl — lecz w skali dużych wymagań jaką przykładamy do prac członków P. Z. F. — samo zróżnicowanie w stylu nie wystarczy i wymaga jeszcze zróżnicowania i pogłębienia tematu i ujęć. Zagadnienie sprowadza się więc nie do braku tematu (na co stale narzekają fotograficy), lecz do pogłębienia realistycznych treści i zróżnicowania wyrazu, ujęć i podejść. W ten sposób uzyska się większe oddziaływanie, świeżością, odmiennością i nieszablonowością. Nie wystarczy prawidłowe zakomponowanie jakiegokolwiek tematu. Należy odnaleźć i przedstawić bogactwo treści socjalistycznych w sposób prosty, lecz artystyczny. Powszechny zwrot do pejzażu jest swego rodzaju artystyczną ucieczką i to względną, bo dobre oddanie pejzażu nie jest bynajmniej tak łatwe a prowadzi w skali zbiorowej do wspomnianej już monotonii i schematyzmu. Trzeba aby z za fotogramu wyzierał myślący twórca, przedstawiający nam treści więcej aniżeli to potrafi pokazać sam obiektyw. Niechaj ilość prac fotografiki będzie wielekroć mniejsza, ale niechaj będą za to prace naprawdę wartościowe. Wydaje się, że tędy wiedzie właściwa droga fotografiki. Nie ilość, lecz jakość. Stąd słusznym jest wniosek, o którym już pisałem w artykule zatytułowanym „Krytyka krytyki", aby zmniejszyć wystawy pod względem ilości fotogramów, a przejść do surowej selekcji tak konkursowej jak i wystawienniczej. Wyjdzie to na dobre Związkowi, poszczególnym twórcom, i w ogólnej opinii — całej fotografice.

Potwierdzeniem powyższych wywodów jest grupa odrzuconych na konkursie prac, nieprzydatnych ani do celów konkursów, ani też zamierzonej wystawy. Jest w nich słaby poziom techniczny, mijanie się z istotą treści, niezrozumienie istoty realizmu socjalistycznego lub wręcz nieporozumienie. Grupa prac odrzuconych świadczy o konieczności podziału w gronie członków P. Z. F. na takich, którzy pracują na poziomie i takich, których należy doszkolić. Związek powinien stale czuwać nad artystyczną pracą wszystkich członków, a w szczególności nad tymi, którzy po przyjęciu do Związku osiedli „na laurach" i nie pracują nad dalszym swoim rozwojem. Związek winien wypracować formy okresowego sprawdzania rozwoju i postępu indywidualnego członków.

Wynik konkursu zasili niewątpliwie wystawę, pod warunkiem, że dokonana zostanie powtórna surowa selekcja. Surowość tej selekcji dotyczyć powinna tym bardziej prac nadesłanych wyłącznie na wystawę. Tylko w ten sposób powstanie wystawa, która pokaże roczny dorobek grupy prawdziwie przodującej w fotografice.

Należy wziąć pod uwagę, że w zakresie polityki kulturalnej omawiany konkurs jest nie tylko sprawdzianem wydolności twórczej i sprawności technicznej członków P. Z. F. Powinien on stanowić przejście z etapu przejściowej tolerancji w ocenie i krytyce, do okresu nowego, w którym nie dozna artystycznej aprobaty fotogram nie posiadający niezaprzeczalnych cech artystycznej twórczości. Wymaga tego zarówno interes polityki kulturalnej jak i dobro samej fotografiki, która wobec powszechnie rosnących słusznych wymagań nie powinna tolerować przeciętności, schematyzmu, łatwizny i wulgaryzacji zagadnień, lecz z głębokim zastanowieniem powinna podjąć natychmiastową walkę o prawdziwą sztukę socjalistyczną.

GRAŻYNA WYSZOMIRSKA

O pewnej zapomnianej wystawie fotograficznej

Od czasu jej otwarcia minęło już sporo lat, nic więc dziwnego, że została zapomniana. Tym niemniej, przyjemnie będzie przypomnieć sobie nieco o niej, gdyż będzie to kiedyś ważny przyczynek do przyszłej historii rozwoju polskiego ruchu fotograficznego. A więc wystawa to odbyła się w Poznaniu, w dniach od 29 kwietnia do 11 maja 1923 roku, i reklamowana została jako: Pierwsza Wszechpolska Wystawa Fotografii Zawodowej, Artystycznej i Naukowej np. ŚWIATŁOCIEŃ. Połączona została z Pierwszym Wielkopolskim Zjazdem Fotografów Zawodowych w dnia 28, 29 i 30 kwietnia 1923 r. Protektorem wystawy był dr Cyryl Ratajski, ówczesny Prezydent Miasta Poznania.

Rozwój fotografii w Polsce, mocno musiał leżeć na sercu ówczesnym foto-amatorom i zawodowcom, gdyż w przedmowie do Programu — Zaproszenia czytamy: „leży w interesie postępu kulturalnego w Polsce, aby fotografia w całokształcie swym jak najszybciej stanęła na wyżynie europejskiej. Celem wystawy jest ukazanie całokształtu twórczości fotograficznej na ziemiach polskich"

A nieco dalej: „Pierwszy Wszechpolski Zjazd Fotografów w Poznaniu i połączona z nim wystawa, to pierwsze kroki, jakkolwiek skromne, jednak śmiało i bez wahań postawione, a świadome celu, by w rezultacie usiłowań osiągnąć moralne wyżyny dla całokształtu zawodu fotograficznego i kultury narodowej o znośniejszy byt dla ogółu fotografów w Polsce. Cokolwiek w tej mierze ktokolwiek z nas podejmie, uczyni to dla kraju, ogółu koleżeńskiego, a co za tym idzie i swego. Korzyść dla zawodu fotograficznego płynie z wystaw takich dwojaka: wzbudzają one zainteresowanie do naszej pięknej sztuki i oddziałują wychowawczo tak na publiczność, jak przede wszystkim na ogół fotografów samych. Środki ku temu przez jednostki zużyte opłacą się im rychlej czy później sowicie".

Wystawa odbyła się w pawilonie wystawowym organizacji artystów plastyków ŚWIT w Ogrodzie Zoologicznym i została podzielona na cztery działy:

I. Fotografia artystyczna
II. Prace codzienne
III. Fotografia naukowa
IV. Prace miłośników.

Warunki do działu I: „Artystyczne ujęcie w kompozycji i świetle oraz doskonałość w wykonaniu technicznym. Format nie mniejszy jak 13×18, a ile możności nie większy jak 30×40. Fotografie mniejsze z marginesem, większe i bez niego. Każda osobno pod szkłem, lub w skromną oprawną ramkę".

A teraz nieco o wynikach sądu konkursowego:

Wystawców zgłosiło się 65. Nagrodę I-szą otrzymał Jan Kurusza-Worobjew. Nagrodę II-gą Jan Bułhak. Nagrodę III-cią Jan Pawlikowski.

J. Sunderland

Z III Konkursu Funduszu Wczasów Pracowniczych CRZZ oraz MK i S pod hasłem „Na wczasy — po zdrowie do walki o pokój i plan 6-letni".

Odezwa organizatorów konkursu sprecyzowała, że: prace konkursowe winny obrazować akcję wczasów jako wyraz troski Państwa Ludowego o zdrowie i wypoczynek pracownika oraz ujmować akcję wczasów jako ważne zagadnienie społeczno-polityczne i gospodarcze", że „zdjęcia powinny przedstawiać wypoczynek pracownika, zwłaszcza fizycznego, w powiązaniu z pięknem objektu lub przyrody i obrazować wczasy jako zdobycz klasy robotniczej w Polsce. Nadto winny ilustrować ruch, masowość i dynamikę życia na wczasach".

Zainteresowanie konkursem było znaczne. Pięćdziesięciu czterech zawodników nadesłało około 350 obrazów. W porównaniu z poprzednim konkursem można było stwierdzić duży wzrost odsetka zdjęć, tematycznie odpowiadających wymaganiom organizatorów. Widać że pracownicy sztuki fotograficznej wciągają się do pracy kierowanej i uczą się wykonywać zamówienia społeczne, nie rezygnując zresztą z dążenia do poziomu artystycznego.

Pierwszą nagrodę FWP zdobył Zbigniew Czajkowski (Łódź, uczeń wyższej szkoły filmowej) za zespół prac. Szczególnie się wybijał tematem obraz, przedstawiający grono wczasowców (nie „wczasowiczów" — aczkolwiek forma ta uzyskała już prawo obywatelstwa w praktyce — bo w języku polskim końcówka „icz" oznacza pochodzenie, a nie zajęcie bądź stan jednostki, którą nazwa z tą końcówką określa), swobodną gromadą otaczających instruktora i przysłuchujących się jego wypowiedzi. Przyciągała też wzrok wycieczka gdzieś na szerokim trakcie wodnym, może na kanale Augustowskim: szereg dwumasztowych łódek z kadłubami, lśniącymi bielą, ciągnie za holownikiem, z którego dokonano zdjęcia, na tle mocno filtrowanego pejzażu.

Drugą nagrodę jury przyznało Józefowi Myszkowskiemu (Poznań, PZF), za zespół prac „Czołówka prowadzi", „Wymarsz", „W drodze na Kościelec" szczególnie udatnie podkreślają masowość ruchu.

Długim szeregiem kroczą wczasowcy po zygzaku drogi między dwoma rzędami domostw góralskich. Jest ruch, jest masowość, jest społeczna wymowa wczasów. To — „Dziś wycieczka na Bukowinę" Heleny Hartwigowej, trzecia nagroda FWP, za całość prac (Warszawa, PZF?).

Podobny temat uzyskał I nagrodę Ministerstwa Kultury i Sztuki: „Pieniny" inż. J. Strumińskiego (Poznań, PZF). Tu gromada na wycieczce jest oddana w jakimś szczególnym zespoleniu z piękną, zdrową okolicą.

To samo znakomite zespolenie wszystkich elementów treściowych — człowieka, komunikacji — wykazuje druga nagroda M.K. i S. Na tle skalnego otoczenia Morskiego Oka tłum zwiedzających wysypuje się z autobusu na szosę. Obraz jest skąpany w radosnym rozpromienieniu słonecznym. Autor — Stef. Leszczyński (Poznań, PZF).

Trzecia nagroda MK i S. przypadła Edw. Hartwigowi (Warszawa, PZF) za grono wczasowców, oglądających bramę wjazdową zamku w Niedzicy. Tematem jest, jak w poprzednich dwóch obrazach, zwiedzanie zespołowe; tylko jego przedmiotem nie jest przyroda, lecz zabytek architektoniczny, oddany z pierwszorzędnym wyczuciem materiału i z bardzo trafnym wyborem wycinka rzeczywistości, tak aby powiedzieć dużo treści za pomocą jaknajoszczędniejszych środków wypowiedzi.

Wyróżnienia FWP (pobyt w domu wczasów) otrzymali St. Matyjaszkiewicz (wyższa szkoła filmowa) za wczasowców, oglądających pomnik Lenina w Poroninie, Maksymilian Myszkowski (Poznań), PZF) za odpoczynek turystów masowych w Tatrach i H. Idziakowa (PZF) za migawkę z biblioteki w domu wczasów. W ostatnim obrazie związanie tematyczne z wczasami było może mniej oczywiste, ale nie mniej naturalne. Bibliotekarz domu wczasów wydał książkę robotnikowi — wczasowiczowi. Brak elementów zbędnych, nie mających znaczenia (powiedziałbym: zwięzłość plastyczna), charakterystyka obu postaci, pewne drobne szczególiki wpływające na podkreślenie naturalności obrazu, jak pochewka do okularów na stoliku i papieros na jego brzegu, promień słońca na półce z książkami itd. stwarzają atmosferę żywą, tchnącą prawdą, jaknajprościej opowiedzianą.

Wyróżnienia honorowe jury przyznało J. Stawickiemu, L. Idziakowi, Eug. Hanemanowi, Sokalskiemu, J. Mierzeckiej, Z. Flachowi i Ir. Elgasównie.

Stawicki przedstawił trzy młode, roześmiane twarze, wychylające się z okna wagonu, sfotografowane z sąsiedniego okna. Włosy rozwiane na wietrze uprzytomniają pęd pociągu, zdrowa wesołość twarzy określa atmosferę. Bardzo miłe.

Idziak otoczył cztery turystki, dwa plecaki i jednego psa szerokim i głębokim niebem bardzo czytelnie i bardzo ładnie. Jest się skąpanym w powietrzności i ciszy nieograniczonego przestworza.

Mierzecka dała w małym formacie dużo kipiącego życia sportowo-wodnego w głębokiej gamie walorowej.

„Czołówka wyznacza trasę" i „Wczasy w Zalesiu" Elgasówny przenoszą nas raz w góry, raz na wodę. W obu wypadkach wizja artystki działa szczególnie sugestywnie, właśnie „przenosi" widza. Jak czasem płaskorzeźba, pomimo bardziej

ograniczonych środków plastycznych, oddziaływa na odbiorcę z większą mocą od rzeźby pełnej (np. fryz Partenonu, a barokowa, rzeźba G. da Bologna lub Berniniego — chociaż ostatniej nie można odmówić ani rozmachu, ani pomysłowości, ani ekspresji, ani wielkiej umiejętności), tak nieraz szare, mało kontrastowe podanie i skromne wymiary obrazów Elgasówny przekazują więcej drgającego życia i przenikliwego piękna, niż niejeden efektowny, wielki utwór z czerniami jak noc i blaskami jak gwiazdy. Mowa jest srebrem, a milczenie złotem; lecz umiar w obu...!!!

Z prasy

Wystawa plastyków Wybrzeża w zabytkowej Zbrojowni w Gdańsku.

W odbudowanej częściowo Zbrojowni, wzniesionej na początku XVIII w. przez van Obbergena. Zarząd Okręgowy TPPR w Gdańsku zorganizował wystawę plastyków Wybrzeża.

W 16 salach rozmieszczone zostały prace plastyków zowodowych, oraz plastyków-amatorów, przeważnie robotników portowych, korzystających z ognisk kultury plastycznej, jak również studentów Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych. Ponadto na wystawie reprezentowany jest bogato dział fotografii artystycznej oraz znajdują się eksponaty Centrali Przemysłu Ludowego i Artystycznego.

Należy podkreślić, że szczególnie wysokim poziomem wyróżniają się spośród wystawionych prac fotografie, zaskakujące widza bogatą tematyką, związaną z życiem Wybrzeża oraz wielką dynamiką. Wobec nich większość obrazów, zresztą bardzo nierównych w poziomie, robi wrażenie raczej statycznych, przedstawiających wystudiowany fragment życia zatrzymanego w biegu. W fotografiach natomiast Wybrzeże znajduje najpełniejszy wyraz. Czy będą to fotografie Komorowskiego, zdradzające wielką znajomość portu i jego życia, jak: Wyładunek juty, Powitanie swoich, Wizja portu, Sieciarki, czy po rembrandtowsku potraktowana fotografia zatytułowaan: Na doku, czy Staszewskiego, wnikliwego obserwatora morza, którego wrażliwy obiektyw potrafił oddać całą grozę i potęgę żywiołu w fotografiach takich, jak: Dziewiąta fala, Sztormowa fala. Na bombramrei, czy uchwycone przez Nowaka delikatne piękno starego Gdańska, lub Wańskiego — Pejzaż kaszubski, w którym czuć nie tylko miękkość obłoków, ale nawet ciąg wiatru — —wszystkie te prace mówią nie tylko o tematycznym powiązaniu się autorów z życiem regionu, lecz również i o ich wysokim poziomie artystycznym. Brom, fotolia, relief przeważają w większości prac.

Na uwagę zasługuje staranność, z jaką członkowie Polskiego Towarzystwa Fotograficznego przygotowali swój dział. Wszystkie fotografie zaopatrzone są w objaśniające napisy, których kompletny brak uderza w dziale malarstwa, tym bardziej dając się we znaki, że nie ma nikogo, kto mógłby udzielić jakichkolwiek informacji. Przez to wystawa, która powinna wychodzić z pewnych założeń dydaktycznych, nie osiąga zamierzonego celu.

Wśród eksponatów CPLiA uderzają wzrok przede wszystkim piękne wzory utrzymanych w stylu regionalnym tkanin dekoracyjnych i sukniowych oraz w dziale „pamiątkarstwa" prześliczne drobiazgi, które jakoś nie mogą przekroczyć zakazanej linii, oddzielającej je od podjęcia masowej produkcji.

Organizatorzy Wystawy powzięli godną pochwały myśl, żeby równocześnie pokazać zwiedzającym piękno odbudowanej renesansowej Zbrojowni. Zapomnieli tylko o tym, że u nas klimat w listopadzie przeważnie nie pozwala na to, żeby poddawać się estetycznym doznaniom w surowych, niczym nie ogrzewanych, murach.

(jk)

„Trybuna Ludu" Nr 316 (1016) Rok IV z 13 listopada 1951 r. — Wydanie A. B.

Z życia oddziałów P. T. F.

Korespondencja z Poznania.

Odchylają się szeroko wahadłowe drzwi i z ulicy wchodzą dwaj młodzi ludzie. Rozglądają się ciekawie, lec po chwili na ich twarzach pojawia się zdumienie, a potem zakłopotanie i konsternacja. Młodszy robi krok w kierunku wyjścia, ale starszy zwraca się z niepewną miną do stojącej w pobliżu kobiety.

— Bardzo przepraszam, ale czy pani nie mogła by nam powiedzieć dokąd wyprowadziło się Polskie Towarzystwo Fotograficzne?

— Jakto, dokąd? — powtarza zdziwiona niewiasta — nie rozumiem o czym pan mówi?

— Daj spokój — wtrąca się w tym momencie młodszy — przecież w Lidze Kobiet nie mogą nic wiedzieć o P. T. F.-ie. Poinformujemy się gdzieś indziej.

Obaj wymieniają porozumiewawcze spojrzenia.

— Przepraszamy — kłaniają się i zmierzają do wyjścia. Ale zaintrygowana niewiasta powstrzymuje wychodzących.

— Panowie szukają Ligi Kobiet?

— Szukamy nowego lokalu P. T. F., skoro ten został zajęty przez Ligę Kobiet — wyjaśnia już od progu starszy z młodych ludzi.

— Ależ kto wam powiedział, że tu jest Liga Kobiet, a nie P. T. F.? — wykrzykuje podrażniona wreszcie niewiasta.

Zapytani nie zdołali opanować odruchu wyglądającego jak wzruszenie ramionami.

— To przecież jest widoczne na pierwszy rzut oka — odpowiedzieli zgodnie, spoglądając wymownie na ściany lokalu.

Na tych ścianach, oraz w gablotkach wzdłuż ścian ustawionych, w pięknie oprawionych, oszklonych ramach, widniały już z daleka przeróżnego kształtu i wielkości pięknie haftowane serwetki, obrusy i inne tym podobne fatałaszki z damskiego gospodarstwa. Nieco w głębi lokalu na specjalnych stalugach pyszniły się ozdobne czepki ludowe od nocnych az do wspaniałych, noszonych tylko w czasie uroczystości rodzinnych i religijnych.

Zdumione oczy członków P. T. F.-u długo błądziły po wystawionych eksponatach nie mogąc jakoś zrozumieć związku pomiędzy tym na co patrzą, a przeznaczeniem ich własnego lokalu. Sprawa się jednak szybko i prozaicznie wyjaśnia.

Zarząd Oddziału Poznańskiego podjął się zorganizowania w naszym lokalu Wystawy Haftu Wielkopolskiego, aby w ten sposób zasilić suchotniczą kasę Oddziału. Na przeprowadzeniu tej imprezy Oddział zarabia 2.000,— zł, dzięki czemu zyskuje fundusz potrzebny na zapłacenie długu zaciągniętego na zakup kaloryferów.

Po zakończeniu wystawy haftu projektowane jest wynajęcie lokalu na tzw. Wystawę Kołłątajowską by znowu zdobyć środki finansowe niezbędne na dalsze zagospodarowanie i wyposażenie lokalu.

Ten system uzyskiwania pieniędzy na potrzeby Oddziału Poznańskiego powoduje w rezultacie, ze lokal jest okresowo „zablokowany" dla celów którym z przeznaczenia winien służyć. Zebrania członków mogą się wprawdzie bez przeszkód odbywać, ale nie ma oczywiście mowy by w tym samym czasie zorganizować pokaz, lub wystawę fotografiki. Jest to jednak zło konieczne z którym musimy się pogodzić jeżeli nie chcemy pozbawiać się możności zdobycia najniezbędniejszych pieniędzy dla wyposażenia lokalu, o czem od dawna sennie marzyliśmy.

Protest przeciwko oddawaniu lokalu na obce nam imprezy byłby dopiero wówczas uzasadniony gdyby ta praktyka utrzymywała się przez czas dłuższy i była uprawiana systematycznie. Ciągnięcie zysków z lokalu nie jest bowiem dla P. T. F.-u celem samym w sobie i lokal nie mógłby być stale traktowany jako przedsiębiorstwo zarobkowe Oddziału. Gdyby tak się działo — Oddział zdobyłby środki finansowe, ale utraciłby de facto lokal, z którego nie możemy korzystać zgodnie z jego zasadniczym przeznaczeniem, czyli że wszystko razem chybiło by celu.

Tak jak jednak sytuacja wygląda obecnie należy jedynie przyklasnąć inicjatorom i realizatorom pomysłowego sposobu zasilania chudej kasy poznańskiego P. T. F.-u.

Rezultaty są już widoczne. Sala wystawowa w lokalu została odmalowana i doprowadzona do stanu poprzedniego, to znaczy do stanu z okresu poprzedzającego remont, jaki został wreszcie zakończony w przedsiębiorstwie z którym sąsiadujemy przez sufit. Ponadto zainstalowano wyżej wspomniane kaloryfery. Mniemamy, że w zimie dzięki tej inwestycji przestaniemy marznąć po kątach, lub prażyć się w środku sali przy jednym żelaznym piecu — tak, jak to było dotychczas. Równomierne i stałe ogrzewanie pozwoli również na lepszą konserwacje rozwieszonych na sali eksponatów wystawowych. Zaprowadzenie centralnego ogrzewania umożliwia także normalne wykorzystywanie przez cały rok pozostałych pomieszczeń w naszym lokalu. Chodzi więc teraz tylko o „drobnostkę", o zdobycie środków na wyposażenie tych pomieszczeń, oraz wyremontowanie niektórych z nich zgodnie z zaprojektowanym przeznaczeniem. Pokój biblioteczny a zarazem biurowy znajduje się już w stanie zadawalającym, ale urządzenie dalszych pomieszczeń wymagać będzie jeszcze znacznego wkładu pracy i pieniędzy, a przede wszystkim zainstalowanie ciemni.

Z początkiem września zakończył się okres wakacyjny i rozpoczęły się oficjalne „środy". Podniosły nastrój pierwszych zebrań został jednak niestety nadwyżężony smutnymi refleksjami na temat trudności materiałowych.

Daje się odczuwać w Poznaniu brak większości gatunków i formatów papierów bromowych Filmu Polskiego, który jest lepszy od dostępnych na rynku papierów wyrobu niemieckiego.

Chcemy wierzyć, że powyższe braki są jedynie zjawiskiem przemijającym, spowodowanym karygodnym zaniedbaniem kogoś z dystrybucji, lub z planowania. A może na łamach Świata Fotografii przeczytamy bliższe wyjaśnienie jakiegoś „czynnika kompetentnego"?

H. Kaden

Komunikaty

P R O T O K Ó Ł

z odbytego w dniu 13. X. 1951 r. posiedzenia Sądu Konkursowego III Fotokonkursu Wczasowego.

Obecni:

Przedstawiciel Min. Kultury i Sztuki — Mgr Marian Schulz

Przedstawiciel Centralnej Rady Zw. Zaw. — kier. działu K. O. C. R. Z. Z. Józef Grzyb

Przedstawiciel Polskiego Tow. Fotograficzn. — Jan Sunderland

Przedstawiciele Funduszu Wczasów Pracowniczych:

Sekretarz Centr. Rady Zw. Zaw. —. Wiktor Drożdż
Dyrektor Naczelny F .W. P. — Bolesław Kania
Dyrektor Organizacyjny FWP — Czesław Todys
Kierownik Działu K. C. FWP — Józef Rudowski

W konkursie wzięło udział 54 osoby, ogółem nadesłano 212 prac.

W pierwszej eliminacji, Jury konkursu przyjęło zasadę kwalifikowania prac na trzy grupy, zaliczając do I grupy prace najlepsze, do II średnie, do III — prace zdyskwalifikowane.

W następnej eliminacji prac grupy I i II, Jury konkursu zakwalifikowało do nagród i wyróżnień 15 prac.

W wyniku oceny prac pod względem artystycznym i tematycznym przyznano nagrody następującym osobom.

Nagrody Funduszu Wczasów Pracowniczych otrzymali:

I. Zb. Czajkowski, Łódź — Targowa 61, hasło „Antoni" za całość nadesłanych prac.
II. Józef Myszkowski, Poznań, ul. Półwiejska 3, hasło „Morskie Oko" za całość nadesłanych prac.
III. Helena Hartwig, W-wa, l. Jerozolimskie 37, hasło „Bukowina I" za całość nadesłanych prac.

Nagrody Min. Kult. i Sztuki otrzymali:

I. Jerzy Strumiński, Poznań — Grottgera 10, m. 10, hasło „123" za pracę „Wczasowicze w drodze na Trzy Korony".
II. Stefan Leszczyński, Poznań — Grunwaldzka 23, m. 7, hasło „Lonia" za pracę „Wczasowicze na wycieczkach w Tatrach".
III. Edward Hartwig, W-wa, l. Jeroz. 37, hasło „A. B. C." za pracę „Na wczasach poznajemy zabytki".

Bezpłatny 2-tygodniowy pobyt na wczasach otrzymali:

I. Stefan Mataszkiewicz — Łódź — Targowa 61, hasło „Stefan" za pracę „Muzeum Lenina".
II. Halina Idziakowa, Katowice, ul. Korfantego 7, hasło „Turystyka" za całość nadełanych prac.
III. Maksymilian Myszkowski, Poznań — Półwiejska 3, hasło „Janosik" za całość nadesłanych prac.

Ponadto Jury Konkursu postanowiło ze wzgl. na wysoki poziom prac przyznać wyróżnienia honorowe następującym autorom:

1. Jerzy Stawicki, Łódź — Targowa 61, Godło „Blik" za pracę „Na wczasy".
2. Irena Elgas, Kraków — Staszewskiego 1, Godło „Wróg" za całość nadesłanych prac.
3. Leonard Idziak, Katowice — Korfantego 7, hasło „Brzoza" za całość nadesłanych prac.
4. Augeniusz Haneman, Łódź — Sienkiewicza 153 - 2, hasło „Jantar" za pracę „Niedziela nad morzem".
5. Kazimierz Sokalski, Anin k/W-wy, Dziesiątka Poprzeczna Nr 4 hasło „Nowator" za pracę „Przejażdżka po Morskim Oku".
6. Zdzisław Flach, Wrocław — Pl. Grunwaldzki 82/2 hasło „Szef" za pracę „Gimnastyka nad morzem".

Wszystkie w/w prace Dyrekcja Naczelna F.W.P. postanowiła zakupić dla potrzeb propagandowych i wydawniczych.

Do powyższego protokołu załącza się ulotkę z warunkami konkursu.

P r o t o k o ł o w a l i:

(Z. Beuermanowa) (—) Z. Beuermanowa
(T. Krawczyk) (—) T. Krawczyk

KONKURS POLSKIEGO ZWIĄZKU FOTOGRAFIKÓW POD HASŁEM „FOTOGRAFIKA W SŁUŻBIE REALIZMU SOCJALISTYCZNEGO"

W dniu 25 października rb. i dodatkowo 26 listopada 1951 r. odbyło się w lokalu PTF ul. Śniadeckich 10 w Warszawie Jury Konkursu w składzie Ob. Ob. Przew. Janina Mierzecka, członkowie: inż. Dederko Marian, Hartwig Edward, Obrąpalski Zygmunt, Sunderland Jan, przedstawiciel Ministerstwa Kultury i Sztuki Ob. Mgr Schulz Marian, przedstawiciel Zw. Zaw. Metalowców, Ob. Stanisław Daszkiewicz, przedstawiciel Z. Z. Pracowników i Robotników Rolnych, Ob. Rutkowski Jan. W drugim posiedzeniu zamiast Ob. Obrąpalskiego Zygmunta wziął udział Ob. Johann Adam. Po przejrzeniu wszystkich nadesłanych 337 prac od 63 autorów, Jury postanowiło:

I nagrodę Ministerstwa Kultury i Sztuki w wysokości 2000 zł przyznać pracy nr 10, godło „Beha", pod tytułem „Przed Konkursem" — Autor — Ob. Henryk Bietkowski z Warszawy.

II nagrodę Ministerstwa Kultury i Sztuki w wysokości 1500 zł przyznać Nr 22, godło „Cztery" pt. „Twórcy kultury i sztuki Polski". — Autor — Ob. Benedykt Jerzy Dorys z Warszawy.

III nagrodę Minsiterstwa Kultury i Sztuki w wysokości 1000 zł przyznać pracy Nr 37, godło „Baba" pt. „Przy mieszarce". Autor — Adam Drozdowski z Krakowa.

Następnie zostało wyróżnionych 6 prac a mianowicie:

1) Praca nr 6, godło „Związek" — pt. „Dymiący asfalt" — Autor — Ob. Tadeusz Wański.
2) Praca nr 45, godło „13-stka", pt. „Turyści" — autor — Ob. Myszkowski Maksymilian.
3) Praca nr 47, godło „Urban" pt. „M. D. M." — Autor — Ob. Kupiecki Edmund.
4) Praca nr 50, godło „Krysia" pt. „nowa jasna fabryka" — Autor Ob. Małek Zdzisław.

5) Praca nr 55, godło „Kąkol" pt. „Uroczysko" — Autor — Ob. Zwierzchowski Feliks.

6) Praca nr 58, godło „Start", za całość prac — Autor — Ob. Biliński Tadeusz.

KONKURS FOTOGRAFICZNY
Ministerstwa Kolei Biura Turystyki pod hasłem „POZNAJ SWÓJ KRAJ"

W dniach 13. XI. 1951 r., 16. XI. 1951 r., 19. XI. 1951 r., 20. XI. 1951 r. i 22. XI. 1951 r. odbyło się w lokalu P. T. F. w Warszawie Jury Konkursu w składzie:

Min. Kolei, Biuro Turystyki:
Ob. dr Filipowicz
Ob. Zielińska Anna
Ob. dr Orłowicz Mieczysław
Ob. dr Chromecki Tadeusz

Min. Kultury i Sztuki:
Ob. mgr Schulz Marian
Ob. Burzyńska Zofia

P. B. P. „Orbis":
Ob. Mańkowski Antoni

P. T. T. K.:
Ob. Kobrzyński Stefan

P. Z. F.:
Ob. Sunderland Jan

Sp. Inst. Wydawn. „Kraj"
Ob. Jankowska Anna

P. T. F.:
Ob. Dorys Benedykt

Przewodniczącym konkursu wybrany został ob. dr Mieczysław Orłowicz, jego zastępcą ob. Marian Schulz. Funkcje gospodarza pełnił ob. Edward Czapliński. Komisarzem Konkursu był ob. Emil Londzin. Jako pomoc techniczna wziął udział ob. Feliks Zwierzchowski.

Jury po przejrzeniu wszystkich nadesłanych 1235 prac od 128 autorów postanowiło:

I. Nagrodę Min. Kolei przyznać zespołowi prac nr 30, godło „G". Autor: Zdward Hartwig z Warszawy.

II. Nagrodę Min. Kolei przyznać zespołowi prac nr 30, godło „G". Autor: Edward lena Hartwig z Warszawy.

III. Nagrodę Min. Kolei przyznać za prace nr 46, godło „Tatry". Autor: Tadeusz Biliński z Warszawy.

IV. Nagrodę Min. Kolei przyznać zespołowi prac nr 17, godło „Skarbnik". Autor: Edward Falkowski z Warszawy oraz zespołowi prac nr 118, godło „Ro" Autor: Tadeusz Dohnalik z Warszawy.

V. Nagrodę Min. Kolei przyznać za pracę „Tatry we mgle"nr 102, godło „Ula". Autor: Stefan Arczyński z Wrocławia oraz za pracę nr 36, godło „Dunajec". Autor: Jerzy Strumiński z Poznania.

VI. Nagrodę Min. Kolei przyznać za zespół nr 110, godło „Helios". Autor: Maksymilian Myszkowski z Poznania oraz za zespół prac nr 131, godło „Łajba". Autor: Edward Czapliński z Warszawy.

VII. Nagrodę Min. Kolei przyznać za zespół prac nr 90, godło „Marynarz". Autor: Janusz Uklejewski z Gdyni.

VIII. Nagrodę Min. Kolei przyznać za zespół prac nr 125, godło „Łazik". Autor: Feliks Zwierzchowski z Warszawy.

IX. Nagrodę Min. Kolei przyznać za pracę nr 29, godło „Y". Autor: Paweł Mystkowski z Warszawy.

X. Nagrodę Min. Kolei przyznać za prace nr 81, godło „SHL". Autor: Wiesław Tomaszewski z Krakowa.

II. Nagrodę specjalną Min. Kolei (aparat fotograficzny) przyznano pracy nr 24. Autor: *Adam* Jerzy z Gdańska-Wrzeszcza.

Nagrodę Min. Kultury i Sztuki przyznano za pracę „Budowniczowie Muranowa", nr 88, godło „Latający Holender". Autor: Tadeusz Link z Gdyni.

Nagrodę dodatkową P. B. P. „Orbis" za zespół prac przyznane zespołowi nr 55, godło „Stolica". Autor: Helena Hartwig z Warszawy.

Równorzędne wyróżnienie otrzymali: Ob. Chrapek Leopold z Krakowa, Ob. Śmietański Adam z Opola, Ob. Bukowski Tadeusz, Warszawa, Ob. Saysse — Tobiczyk Kazimierz z Warszawy, Ob. Leszczyński Stefan z Poznania, Ks. Konieczny Kazimierz z Gniezna, autor Stawicki Jerzy z Łodzi, Ob. Tomaszkiewicz Leon z Krakowa, Ob. Michalik Bożena z Wrocławia, Link Tadeusz z Gdyni, Wagner Henryk z Łodzi, Ob. Keller Józef z Warszawy, Mysiński Aleksander z Krakowa, Ob. Obrapalska Fortunata z Poznania, autor Matyjaszkiewicz Stefan z Łodzi, Wiszniewski Piotr z Bydgoszczy, Myszkowski Józef z Poznania, Harądziński Karol z Katowic, Aleksandrowicz Tadeusz z Łodzi, Elgas Irena z Krakowa, Siemiaszko Zbyszek z Warszawy, Burzyński Roman z Warszawy.

WYDAWCA: Polskie Towarzystwo Fotograficzne, Oddział w Poznaniu. — REDAKCJA: Marian Schulz REDAKTOR TECHN.: mgr Zygmunt Obrąpalski. — ADMINISTR.: Zbigniew Dorożalski, Poznań, Polna 27 m. 5.

Nadesłane artykuły honoruje się od wiersza — Konto PKO V-1188/113 i NBP V O/M 410-113-20. — Cena ogłoszeń: cała str. 300 zł; ½ str. 180 zł; ¼ str. 105 zł. Cena ogłoszeń w komunikatach za wiersz 60 groszy — (wiersze rozpoczęte liczą się jako pełne)

P. Z. G. Nr 2 w Poznaniu, ul. Strzałowa 2a Zam. Nr 1727 dn. 14. 12 51 r K-3-10043 Nakład 1300 egz.

ADRES REDAKCJI: POZNAŃ, UL. SOŁACKA 13, m. 1. — TEL. 526-71



Wisła — Wycieczka na Baranią Górę
brom

Zbigniew Czajkowski
Łódź



Wczasowicze w drodze na Trzy Korony
brom

Jerzy Strumińsk
Poznań



Wisła — Głębce Wycieczka na Kubalankę
brom

Zbigniew Czajkowski
Łódź



Augustów — Wycieczka kursu żeglarskiego FWP
brom

Zbigniew Czajkowski
Łódź